المعلقات

دراسة أسلوبية

دكتور
أحمد عثمان أحمد

دار طيبة
للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية

المعلقات

دراسة أسلوبية

دكتور

أحمد عثمان أحمد

الترقيم الدولي 5-39-6102-977
رقم الإيداع 2007/21100

المعلقات دراسة أسلوبية

تأليف: د. احمد عثمان احمد

23 شارع الفريق محمد ابراهيم - متفرع من مكرم عبيد – مدينة نصر القاهرة ج.م.ع
تليفون : 2725312-2725376 -6706912 (02)
فاكس : 6706912(02)

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى :

﴿كتاب أنزلناه إليك مبارك
ليدبروا آياته وليتذكر أولوا الألباب﴾

((سورة ص : الآية ٢٩))

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وحده ، وأشهد أن لا إله إلا هو ، وأصلي وأسلم على سيدنا رسول الله ، الذي أوتي جوامع الكلم ، والذي أخبر أن من الشعر لحكمة وأن من البيان لسحرا .

وبعد ...

لقد كان الشعر الجاهلي ولا يزال محل عناية الدارسين في شتى أرجاء العالم العربي ، ولقد تعددت وجهات النظر حول هذا الشعر ، كما اختلفت آراء كثير من العلماء حول نسبة هذا الشعر إلى قائليه .

اختلفت وجهات نظر النقاد حول هذا الشعر باختلاف مناهجهم في الدراسة ، فأصحاب المنهج الأسطوري حاولوا أن يفسروا الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً ، وأصحاب المنهج البنيوي حاولوا أن يفسروا هذا الشعر تفسيراً بنيوياً ، وكذلك أصحاب المنهج الجمالي والنفسي ، إلى غير ذلك من المناهج التي تعرضت لتفسير الشعر وتأويله ، ومن بين هذه الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تلك الدراسة التي ظهرت في الثلث الأول من هذا القرن ، والتي كادت أن تعصف بالشعر الجاهلي وبكثير من موروثات هذه الأمة ، والتي ما زالت بعض أحداثها ماثلة في الذهن حتى اليوم .

ورغم كثرة الدراسات التي تعرضت للشعر الجاهلي ، إلا انه لا يزال – في تصوري – يحتاج إلى كثير من التأمل والدراسة ، والبحث والتنقيب ، وأن الكثير من قضاياه محل اختلاف الدارسين ، فلا توجد دراسة حتى اليوم يزعم صاحبها أنه قد قال الكلمة الأخيرة في هذا الشعر ، فلا يزال المجال واسعاً ، والأمد بعيداً حتى تقال مثل هذه الكلمة .

وإذا كان الشعر الجاهلي هو درة الشعر العربي ، فإن المعلقات تأتي على قمة هذا الشعر ، فالبحث في المعلقات بحث في أهم مصنفات الشعر الجاهلي من وجهة نظري .

الفصل الأول

التحليل الصوتي للمعلقات

تؤكد الدراسات المعنية على انتماء الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي[1] ، فاللغة " المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني " [2]، ومن المعروف أن الأدب الشفاهي يعتمد على الصوت في التأثير والبقاء ، والمشكلة أن الصوت لايوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود [3] ، فالأصوات التي تصدر عن المتكلم تتبدد في الهواء ولا تترك أثراً [4]، والزمن لا يستطيع أن يحتفظ بالصوت ، لذلك أصبحت اللغة لدى الشعوب الشفاهية أسلوباً للفعل [5] ، لذلك "فالإنسان يمكن أن يمارس الكلام في الوقت الذي يباشر فيه عملاً " [6]وارتباط الصوت بالفعل يضمن للصوت البقاء فضلاً عن التأثير ، ولعل هذا هو الذي جعل الشعوب الشفاهية تنظر إلى الكلمات بوصفها حاملة لقوة عظيمة ، فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة " إذ يمكن أن يرى ثور البفالو ويشمه ويتذوقه ويلمسه وهو متجمد في مكانه ، أو حتى ميت ، ولكنه حين يسمع صوته فمن الأفضل أن يحترس لأن هذا معناه أن شيئاً ما سيحدث ، وبهذا المعنى يكون كل صوت وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية ديناميا "[7]، فالكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم "والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة "[8]،ومن هنا برزت فكرة أن للصوت قوة تأثير سحرية .

أدرك العربي هذه الخاصية الصوتية فاستخدمها- كاهناً وشاعراً- لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية ، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى ، فالصوت "على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى " [9].

وإذا كانت المعرفة في الثقافة الشفاهية تعتمد على التذكر ، فلا نص مكتوب يمكن الرجوع إليه، وإذا كان الصوت أحد الوسائل المعينة على هذا التذكر ، فلا غرو أن يلجأ الشاعر – وهو يحاول أن يضمن لقصيدته الخلود – إلى حيل صوتية وأسلوبية ، تعين المتلقي على أن يتذكر قصيدته مرات ومرات، ومن هذه الحيل الصوتية اللجوء إلى أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو إلى جمل متكررة ، أو متعارضة أو إلى كلمات متجانسة الحروف الأولى ، أو مسجوعة ، أو إلى عبارات وصفية ، أو أخرى

---

(١) والتر أونج – الشفاهية والكتابية ، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين ،سلسلة عالم المعرفة رقم ١٨٢ ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – فبراير ١٩٩٤ – ص ٤٤ .

(٢)د.محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – ط١ القاهرة ١٩٩٠– ص ٣٦.

(٣) والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٠ وللمزيد راجع د. محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ط١ القاهرة ١٩٩٠ – ص٣٠

(٤) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة د.ت – ص ١٦٦ .

(٥) والتر أونج – الشفاهية والكتابية – ص ٩١ .

(٦) د. محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة – ص ٣٠ .

(٧) والتر أونج – السابق – ص ٩١ .

(٨) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – ص ١٦٥ .

(٩) د. كريم حسام الدين – الدلالة الصوتية – دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل – مكتبة الانجلو المصرية – ط١ – ص١١ .

قائمة على الصيغة ، أو إلى وحدات صوتية مكرورة كالأمثال التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة [1] . فالتفكير المطول ذو الأساس الشفاهي يميل " إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر " [2] ولعلنا لا نكون قد رحنا بعيداً إذا قلنا إن" التفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ أي غير نمطية ، أو غير حافزة للذاكرة ، حتى لو كان ذلك ممكناً في حد ذاته ، هو في الثقافة الشفاهية من قبيل إضاعة الوقت ، لأن مثل هذا التفكير لا يمكن استعادته استعادة لها أثرها إذا ما فرغ المرء منها "[3].

وإذا كانت هذه بعض الحيل الصوتية والأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر ذو الثقافة الشفاهية ، ليضمن لقصيدته الخلود والتأثير ، فما السمات التي ينماز بها هذا الأدب الشفاهي والذي ينتمي إليه الأدب العربي القديم بشقيه الشعبي والفصيح ؟ .

لقد عد النقاد سمات لهذا الأدب الشفاهي منها :-

١- عطف الجمل بدلاً من تداخلها [4] .

٢- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي ذلك لأن سمة التجميعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة [5] .

ولما كانت الثقافة العربية الأولى ثقافة شفاهية ، فقد اهتمت برياضة اللسان وصناعة الكلام ، وعندهم أن طول الصمت يفسد اللسان " وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره ، وتبلدت نفسه ، وفسد حسه ، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز ويعلمونهم المناقلات ، ويأمرونهم برفع الصوت ، وتحقيق الإعراب ، لأن ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم ، واللسان إذا أكثرت تقليبه رق ولان وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكانه جسأ وغلظ " [6] ، ومن مظاهر اهتمام ثقافة الجماعة العربية الأولى بممارسة رياضة

---

(١)والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٤ .

(٢)والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٤ .

(٣)والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٦ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ٣٠ وما بعدها حيث يفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، فالأولى باقية والثانية زائلة ، والأولى يمكن أن تنتقل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة.

(٤)والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٧ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ١٣٨ . وتظهر هذه السمة واضحة جلية عند قراءة نص في الكتاب المقدس، وهو نص مكتوب، إلا أنه يحتفظ بشفاهية واضحة وهذا النص يقول " في البدء خلق الله السماوات والأرض ، وكانت الأرض خربة ، وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة ، وروح الله يرف على وجه المياه ، وقال الله ليكن نور ، ورأى الله النور أحسن ، وفصل بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهاراً ، والظلمة دعاها ليلاً ، وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً – الكتاب المقدس – سفر التكوين – ١/١–٥ . فأنك تلاحظ في هذا النص تسع واوات ابتدائية عطفت الجمل بعضها على بعض .

(٥) والتر أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٩ .

(٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٤٨–ط١– جـ١ – ص٢٧٢.

الكلام اهتمامها بتحقيق ثلاث سمات في عملية الأداء الكلامي ، وهي الجهارة أي ارتفاع الصوت في الأداء . والفصاحة أي الوضوح الصوتي في الأداء ، والإيقاع أي التناسب الصوتي في الأداء (1) ، ثم كانت حياة العرب في وسط الصحراء عاملاً ساعد على تحقيق هذه السمات من ناحية ، وعلى تكوين أذن مرهفة حساسة لأي صوت من ناحية أخرى ، فما إشتملت عليه البيئة الصحراوية من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة " شحذ آذانهم وأرهفها وجعلها أكثر حساسية في تمييز كل ما تسمعه من أصوات الطبيعة المتعددة ، مثل صرير الرياح وحفيف الأشجار ، وخرير الماء وتغريد الطيور "(2) كما كان اعتماد " الجماعة العربية الكامل تقريباً على الرواية في نقل المعرفة والعلم الذي يتمثل في الشعر والأمثال والأقوال المأثورة ، أي الاعتماد على السماع حساً "(3) عاملاً أخر ساعد على تحقيق سمات الجهارة ، والفصاحة ، والإيقاع ، كما دخلت الرواية مجالات أخرى ، " فالأصل في القرآن والحديث واللغة والنحو هو السماع ، لأن هذه العلوم تقوم على الرواية لا الدراية "(4)، لذلك أجدني متفقاً مع الرأي القائل بأن الجماعة العربية الأولى " أمة صوتية -إذا صح التعبير- لأنها اعتمدت على الأذن واللسان،ولا غرابة أننا نجد أهم فنونها فناً قولياً أو صوتياً ، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب "(5).

ثمة عامل آخر يدفع الشاعر لأن يهتم بالجانب الصوتي ، فهو " يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي ، الذي يعد أساسياً في كل عمل فني ، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي ، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر ، ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة "(6) .

فالشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً مع العالم الخارجي – المحيط به – وذلك عن طريق الصوت، مراعياً في ذلك الاعتبارات الجمالية الصوتية " فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة "(7).

---

(1)د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٢ – ط١ – ص ١١٢ ، ١١٣ .

(2)د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – ص ١١٣ .

(3)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ .

(4)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ .

(5)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ ، ١١٤ .

(6)د. عز الدين إسماعيل – التفسير النفسي للأدب – مكتبة غريب – القاهرة . د.ت – ط٤ – ص ٥٦ .

(7) جون كوين – بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠ – ص ٣٧ .

أدرك النقاد العرب قديماً القيمة الفنية والجمالية للصوت ، واعتبروا الخروج على هذه القيم عيباً يلام عليه الشاعر ، فهذا حازم القرطاجني يتحدث في منهاجه عن شيء من هذه القيم في قوله "والـــذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه . وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة ، ومما يوجبه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نـــوع واحـــد ، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ، وقد وقع الجمع بين ذلك على قبح "[1] ، فقد عد حـــازم الخطـــأ الصوتي عيباً يقع فيه " من لا يحفل به من العرب " ويسلكه أولئك " الذين كانت بضاعتهم فـــي الشـــعر مزجاة " ، فاختلاف حروف الروي ولو كانت قريبة المخرج ، عيب أسموه الإكفاء ، وتغيير الحركـــات رغم ثبات الحرف عيب أسموه الإقواء.

فالصوت بالنسبة للشاعر ، هو الذي يحدث التأثير في المتلقي ، وهو الذي يضمن للنص البقـــاء والخلود ، وهو الذي يقيم التوازن النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي ، وهو الذي يحمل قيماً جماليـــة تشعر المتلقي باللذة والمتعة ، والخروج على القواعد الصوتية المتعارفة عيب ، وعلى الشاعر أن يـــنزه شعره عن هذا العيب .

في ظل هذا الفهم لدور الصوت وأثره ، أصبح المظهر الصوتي عند العربي عاملاً " يأخذ سمة المفاضلة حين تتعارض معه العناصر اللغوية الأخرى فكم من قانون صوتي ضحت اللغـــة بقوانينهـــا النحوية من أجله "[2] ومن الأمثلة على ذلك :-

١- تحول السكـــون -علامة الجزم- إلى كسرة في قول الله عز وجل " ألم نجعل الأرض مهادا " فلابد من نطق لام (نجعل) مكسورة رغم أن الفعل مجزوم .

٢- حرص اللغة العربية على درء التوالي المكروه ، وتضحي في سبيل ذلك بقواعد لغوية أخرى مثل:

(أ) حذف تاء المضارعة في مثل قول الله عز وجل " فأنذرتكم ناراً تلظى " ، " فأنت له تصدى " .

وفي قول الشاعر :-

أَبْرَزُوهَا مِثْلَ المَهَاةِ تَهَادَى ... بَيْنَ خَمْسٍ كَوَاعِبٍ أَتْرَابِ .

ومن هذا قول زهير بن أبي سلمى :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ .

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني-منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة-دار الكتب الشرقية - تونس - ١٩٦٦ - ص٢٧٢.

(٢) د. أحمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي - مطبعة المدينة بدار السلام - ط١ ١٩٨٣-ص١٥.

وقول لبيد بن ربيعة :-

والوَحْشُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلائِهَا   عُوذاً تأجّلُ بالفضَاءِ بِهامُهَا .

وقول طرفة بن العبد :-

خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ   تَنَاوَلُ أَطْرافَ البَرِيرِ وتَرْتَدي .

وقول امرئ القيس :-

ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ   عَلَيَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ .

(ب) الحرص على التناسب الصوتي وذلك في مثل قول الله عز وجل " ما ودعك ربك وما قلى " ولم يقل وما قلاك ، وقوله سبحانه وتعالى " فأما من أعطى واتقى " فقد ضحى بالمفعول في مقابل التناسب الصوتي ، وفي قوله عز وجل " والفجر وليال عشر والشفع والوتر والليل إذا يسر " فقد حذفت ياء (يسري) وما ذلك إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فلا مبرر للحذف من الناحية النحوية وما تم حذف إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، والنماذج التي تؤكد التضحية بقيم لغوية للحفاظ على قيمة صوتية كثيرة ، وهي تؤكد بوضوح لا يرقى إليه شك أن الأساس الصوتي حاكم يمكن الاعتماد عليه في توضيح قضايا لغتنا مهما كان فرعها "(1). وممن أمثلة ما ورد في المعلقات للحفاظ على التناسب الصوتي، ما جاء في قول امرئ القيس :-

كأني – غداة البين – يوم تحملوا – لدى سمرات الحي – ناقف حنظل .

وما هذا الفصل بين كان واسمها من ناحية وخبرها من ناحية أخرى ، إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فالشاعر يحاول أن ينهي بيته بهذه اللام المكسورة ، ليتفق روي البيت مع سائر أبيات القصيدة ولا ضير في هذا كما أنه لا يقدح في الشاعر ، فلقد استخدم القرآن الكريم مثل هذا الأسلوب، وأيضاً للحفاظ على التناسب الصوتي ومراعاة لفواصل الأي كما يقول الزركشي وذلك في قول الله تعالى " لعلي أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون " إذ تكررت كلمة لعل مراعاة لفواصل الأي ، ولو جاء على الأصل لقال لعلي أرجع إلى الناس فيعلموا بحذف النون على الجواب .(2) ومما جاء في المعلقات وظهر فيه الحفاظ على التناسب الصوتي أيضاً ، ظاهرة الحذف ، كحذف المبتدأ وذلك في قول امرئ القيس :-" مهفهفة بيضاء غير مفاضة " ، وما جاء في قول طرفة بن العبد :-

" جَنُوحٌ دُفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِعَتْ   لها كَتِفَاها في مُعَالىً مُصَعَّدِ "

(1)د. أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي – ص 17 .

(2)بدر الدين محمد عبد الله الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار التراث بالقاهرة –د .ت – 1/62 .

وهناك من يربط بين الصوت ومعناه ، فالجاحظ المتوفى في سنة ٢٥٥ هـ يورد نصاً لبشر بن المعتمر المتوفى سنة ٢١٠ هـ يربط فيه بين اللفظ والمعنى ، وعنده من " أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارهما ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً "(١)، فقد ربط بشر بن المعتمر بين شرف المعنى وشرف اللفظ من ناحية ، ووضع لهما سياجاً ، فلا يدخل عليهما شيئاً غريباً " يفسدهما ويهجنهما" وكأنه يشترط الأصالة أيضاً في هذه العبارة .

ثم يجيء أبو الفتح عثمان بن جني ، ويتقدم خطوة بعد بشر ، فيربط بين الصوت ومعناه ربطاً مباشراً إذ يقول " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها ، وذلك أكثر مما تقدره وأضعاف ما تستشعره "(٢) ، ويحتج لرأيه ويورد الأمثلة ، فمن ذلك " قولهم خضم وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك ....فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ."(٣)

وكذلك النضح والنضخ ، والنضخ أقوى من النضح ، قال سبحانه وتعالى"فيهما عينان نضاختان"(٤) ، فجعلوا الحاء – لرقتها – للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه (٥)،ويعد أن يورد الكثير من الأمثلة التي يحتج بها للتدليل على صحة رأيه يقول " فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيته من بابه ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته وأركبك ذروته ، وجلى عليك بهجاته ومحاسنه . وإن أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسددت عليها باب الخطوة به "(٦) .

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – البيان والتبيين ١ / ١٣٦ .
(٢) أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – تحقيق محمد على النجار – ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ – ٢ / ١٥٩ .
(٣) ابن جني – الخصائص ٢/ ١٥٩ – ١٦٠ .
(٤) الرحمن / ٦٦ .
(٥) ابن جني – الخصائص ٢/١٦٠ .
(٦) ابن جني السابق – ٢/١٦٤.

ويعقد ابن جني باباً في " إمساس الألفاظ أشباه المعاني " ويصفه بأنه " موضع شريف لطيف. وقد نبه عليه الخليل وسيبويه ، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته " (1) ثم يورد قول الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا : صرّ ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صر صر " (2) ، كما يورد رأياً لسيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان ، حيث إنها تأتي للاضطراب والحركة " فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال "(3) . ثم يعلق على هذا بقوله" ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حذّاه ، ومنهاج ما مثلاه ، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير ، نحو الزعزعة ، والقلقلة ، والصلصلة ، والقعقعة ، والصعصعة ، والجرجرة، والقرقرة " (4) . وكذلك الأفعال مثل كسّر ، قطّع ، فتّح ، فإنهم " جعلوا تكرير العين دليلاً على تكرير الفعل ، .... ، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل ، والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك أنها واسطة لهما ، ومكنونة بهما ، فصارا كأنهما سياج لها ، ومبذولان للعوارض دونها(5) " ثم يأتي بطائفة من الأمثلة ويعلق عليها بقوله " فلما كانت الأفعال دليلة المعاني ، كرروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل ، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر وحقحق دليلاً على تقطيعه ، ولم يكونوا ليضعفوا الفاء واللام لكراهية التضعيف في أول الكلمة ، والإشفاق على الحرف المضعف أن يجيء في آخرها ، وهو مكان الحذف وموضع الإعلال وهم قد أرادوا تحصين الحرف الدال على قوة الفعل ، فهذا أيضاً من مساوقة الصيغة للمعاني " (6) .

ويتقدم ابن جني خطوة أخرى على هذا الطريق ، فيكتب باباً يجعل عنوانه " تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني " يصفه بأنه " غور من العربية لا ينتصف منه ولا يكاد يحاط به ، وأكثر كلام العرب عليه ، وإن كان غفلاً مسهواً عنه "(7). ومن هذا الباب عنده اقتراب الأصلين الثلاثيين ، أو أن يكون أحدهما ثلاثياً والآخر رباعياً ، أو أن يكون أحدهما رباعياً والآخر خماسياً ، ومن هذا الضرب عنده التقديم والتأخير في أصول الكلمة (8) ، لكن من وراء هذا ضرب غيره وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني .... ومن ذلك قوله سبحانه " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا " (9) أي

---

(1) ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .
(2) ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .
(3) ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .
(4) ابن جني – السابق – ١٥٥/٢ .
(5) ابن جني – السابق – ١٥٧/٢ .
(6) ابن جني – السابق – ١٥٧/٢ .
(7) ابن جني – السابق – ١٤٧/٢.
(8) ابن جني السابق – ٢/ ١٤٧ – ١٤٨ .
(9) مريم / ٨٣ .

تزعجهم وتقلقهم ، فهذا في معنى تهزهم هزا ، والهمزة أخت الخاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين . وكأنهم خصوا هذا المعنى لأنها أقوى من الهاء ، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز ، لأنك قد تهز ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك[1] . وتتوالى أمثلة ابن جني في هذا الباب ، حيث يضارع بين الأصول الثلاثية للكلمات ، ثم يعلق على هذا كله بقوله " وهذا النحو من الصنعة في أكثر الكلام وفرش اللغة وإنما بقي من يثيره ، ويبحث عن مكنونه ، بل من إذا أوضح له ، وكشفت عنده حقيقته طاع طبعه لها فوعاها وتقبلها . وهيهات ذلك مطلباً وعز فيها مذهباً وقد قال أبو بكر من عرف ألف ومن جهل استوحش "[2] .

ولا تخفى أهمية كلام ابن جني ، فهو درس في علم الأصوات يحسب له ، وقد سبق به كثيراً من الدراسات الصوتية الحديثة ، ربما لو وجد من يحسن استقباله ، ويفهمه على وجهه الصحيح منذ مئات السنين، لكان للدرس النقدي اليوم شأن غير هذا الشأن .

منذ أن بدأ نزول القرآن الكريم على الرسول صلى الله عليه وسلم انصرف اهتمام العرب إليه ، تارة في جمعه وتدوينه ، وأخرى في حفظه وتفسيره ، وثالثة في الدعوة إليه وجمع الناس حوله ، ومن مظاهر عناية العرب بالقرآن الكريم عنايتهم بالجانب الصوتي فيه، وأنشئت في هذا الإطار علوم القرآن ، والتي اهتمت – فيما اهتمت – بالقراءات القرآنية ، فبحثت في الوقف والابتداء ، والمد والقصر، والتفخيم والترقيق ، وغير ذلك من العلوم التي تخدم كل نصوص اللغة ، إلا أنهم انصرفوا بهذه العلوم تجاه القرآن الكريم وحده دون سواه من نصوص اللغة ، وقد كان هذا بمثابة تحجيم لهذه العلوم والحجر عليها ، فلو قدر للعرب أن يتناولوا الشعر – ديوانهم وفنهم الوحيد – في إطار هذه العلوم، وجاءنا الشعر مكتوباً وفيه مواضع للوقف والابتداء ، والقصر والمد ، ولو قدر –ثانياً – لهذا الشعر أن نأخذه سماعاً عن أشياخنا كما يؤخذ القرآن سماعاً عن الأشياخ ، لتغيرت نظرتنا إلى الشعر ولتغيرت تبعاً لذلك كثير من أحكامنا عليه ، ولعلني لا أكون مفرطاً في الخيال إذا دعوت إلى إعادة كتابة الشعر الجاهلي بطريقة تعين على فهمه وتذوقه ، وتظهر فيها مواضع الوقف اللازم والجائز والممنوع ،وتحدد أماكن المد ومواضعه ، ويتعلم الناشئة قراءة الشعر ، مفخمين حروفه التي يجب أن تفخم ، ومرققين ما يجب أن يرقق ، ويتعود الناشئة ذلك منذ الصغر ، أقول وأنا أدعو إلى ذلك ، أن هذا المسلك يعين على فهم الشعر الجاهلي وتذوقه، فضلاً عن فهم العربية كلها وتذوقها ، فالجانب الصوتي في اللغة جانب مهم ، وإهماله أو الوثوب عليه ، ليس في صالح هذه اللغة الآن ولا في المستقبل .

---

[1] ابن جني – السابق – ٢ / ١٤٨ .

[2] ابن جني السابق ٢/ ١٥٤ .

يورد السيوطي في الأشباه والنظائر واقعة حدثت في مجلس هارون ، بين علمين من أعلام العربية ، تبين أهمية معرفة فن الوقف والابتداء ، وأهمية تطبيقه في الشعر ، حيث يقول " سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد فقال : أنظر في هذا الشعر عيب ، ؟ وأنشده :

لا يَكُونُ العيرُ مُهْراً   لا يَكُونُ المُهْرُ مُهْرٌ.

فقال الكسائي قد أقوى الشاعر ، فقال اليزيدي أنظر فيه . فقال أقوى لابد أن ينصب المهر الثاني على أنه خبر كان ، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض وقال أنا أبو محمد ! الشعر صواب إنما ابتدأ فقال المهر مهر "[1] ، وهذا البيت المشهور لدى النحويين والذي يقول فيه الشاعر :

بَنُونَا بَنو أَبْنَائِنَا وبنَاتُنَا   بَنُوهُنَّ أَبْنَاءُ الرِّجَالِ الأَبَاعِدِ

هل يمكن لنا أن نتصور فهمه ، إلا في ظل معرفة بمواطن الوقف والابتداء فلابد لقارئ هذا البيت أن يقف عند قول الشاعر " بنونا بنو أبنائنا " ثم يبتدئ بقوله " وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأباعد " وبهذا يستقيم المعنى ويتضح في ذهن المتلقي ، فالوقف حدد نهاية الجملة الأولى وبداية الجملة الثانية وكلتا الجملتين ذات معنى تام وقائم بذاته . كذلك البيت الأول لابد من الوقوف بعد " لا يكون " الثانية ويصير البيت هكذا :

لا يَكُونُ العيرُ مُهْراً   لا يَكُونُ ^^^^^ المُهْرُ مُهْرٌ

عندئذ يسهل فهم البيت وتذوقه ، ولا نجد علامة كالكسائي يستغلق عليه فهم هذا البيت ويتصور أن فيه إقواء .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه علاقة ثابتة ، ثابتة في ذهن الإنسان ، فمنذ أن يولد الطفل يستطيع أن يتعرف على والدته من خلال دقات قلبها ، فقد اعتاد على هذه الدقات مذ بدأ يتكون جنيناً في بطنها ، ويوماً بعد يوم ، بدأ ينام على صوت ويخطو على صوت ، ويأكل على صوت ، ويرقص على صوت فالصوت "على اختلاف مصادره ، يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيرا كبيراً من ناحية أخرى "[2] .

---

(1) السيوطي ، الأشباه والنظائر في النحو ، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية - شركة الطباعة الفنية المتحدة- القاهرة - ١٩٧٥ - ١٤٥/٣ .ويورد الاستاذ الدكتور أحمد كشك هذه القصة في كتابه من وظائف الصوت اللغوي،ويعلق عليها تعليقاً ذكياً فيقول " في نص السيوطي هنا جملة استفهامية لن يفهم مراد الاستفهام منها إلا بالتنغيم ففي قوله:أنظر في هذا الشعر عيب؟ أصبحت النغمة محددة بالاستفهام،وإلا لتوهم القارئ الإخبار في هذا المقام ، وهو أمر غير وارد لوجود النغمة "راجع الأستاذ الدكتور أحمد كشك - من وظائف الصوت اللغوي-محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي- مطبعة المدينة - ط ١ -١٩٨٣ - ص ٦١ هامش

(2) د . كريم زكي حسام الدين - الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل-مكتبة الأنجلو المصرية - ط١ -١٩٩٢ - ص ١١ ، وراجع قضايا النقد الأدبي - د. محمد زكي العشماوي ص ٣٣٤ وما بعدها .

وإذا كانت عبقرية الشاعر قد ساعدته على استخدام الصوت كحافز للذاكرة من ناحية ، ولإحداث تأثير في نفس المتلقي من ناحية أخرى ، فإن هذا العامل الصوتي نفسه قد لعب دوراً مؤثراً في إبداع الدلالة في النص الأدبي ، وكما يقول جيري (Gurry) فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة ، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخييل ، والإيقاع "[1] .

ويرى بعض النقاد أن " لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها ، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور ، وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له ، ولا تترك تلك الظلال باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي تحت حكم الإلقاء ، وإنما ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل "[2] .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه لم تعد موضع جدل ، وأصبح بعض النقاد ينظرون إلى الشعر بحسب توافق الصوت مع المعنى ، فلقد أطلق " موريس جرامون " الذي ليست حساسيته الشعرية موضع شك مصطلح التناسق الشعري على الشعر الذي توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى"[3] وكان هذا الفهم انطلاقاً من قاعدة مؤداها " إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ؛ ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة"[4]

ومما سبق يمكن رصد النتائج الآتية : -

١- إن العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة وطيدة ، وأن النقاد العرب القدماء كانوا على علم بها وتحدثوا عنها في مؤلفاتهم.
٢- إن لجوء الشاعر إلى العوامل الصوتية ، كان مطلباً فنياً ، فعن طريق هذا العامل الصوتي استطاع الشاعر أن يؤثر في المتلقي .
٣- إن العوامل الصوتية حافزة على التذكر ، لذلك كان الشعراء يركزون عليها ، حتى يتذكر الناس قصائدهم.
٤- إن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق هذا العامل الصوتي .

---

[1] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي – دار المعارف بالقاهرة – ط ١ – ١٩٨٨ – ص ١٣ .

[2] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ١٤ .

[3] جون كوين – بناء لغة الشعر ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠ ص ٢٥ .

[4] لاسل ابو كرمبي – قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والترجمة والنشر .ط ٢ – ١٩٤٤ – ص ٣٩ .

أدرك العربي القديم كل هذا ، كما أدرك إمكانات لغتـــه ووعاهــا وأراد لإبداعــه الخلــود فاستجاش ملكاته ، وسبر غور لغته ، فجاء إبداعه محكماً صوتاً ومعنى ، وفي الإمكان رصد الظواهــر الصوتية الآتية في هذا المجال :

أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف .

ثانيا : الدلالة الصوتية الرامزة للكلمات

أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف

وفي هذا المجال يمكننا رصد الاتجاهات الآتية :-

أ- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة .

ب- الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي .

أ- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة :-

إن دراسة المعلقات لتظهر للدارس غلبة بعض الأصوات وسيادتها داخل القصيدة ، وأن الشاعر قد عمد إلى هذه الأصوات وقصد إليها قصداً ، وذلك لما يرى لها من أهمية خاصة في التعبير عما يجيش في نفسه ، وللأثر المرجو في نفس المتلقي من ناحية ثانية ومن الأصوات التي قصد إليها الشاعر الجاهلي (-شعراء المعلقات -) وكررها في قصيدته ما يلي:

(١) أشباه الصوائت :

إذا كانت الصوائت تتميز بالوضوح السمعي عن الصوامت ؛ فإن بعض الأصوات الصائتة أوضح من غيرها ، وكذلك فإن " بعض الأصوات الصامتة تعتبر أكثر وضوحاً من غيرها وهذه الصوامت هي اللام والميم والنون ، ولهذا قد سميت بأشباه الصوائت " [١] ، وهذه الأصوات الثلاثة مضافاً إليها صوت الراء " تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي " [٢] . وكذلك يقرر الدكتور إبراهيم أنيس أنها " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع "[٣] .

وقارئ المعلقات يلحظ بوضوح شيوع هذه الأصوات ، ولعل السبب في ذلك ما تتماز به أشباه الصوائت من وضوح سمعي ، إذ أن الشاعر يريد أن يحدث تأثيراً ما لدى المتلقي بالتركيز على هذه الأصوات ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوعها في المعلقات .

---

[١] د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – ص ١٧٤ .

[٢] د. محمد كمال بشر – علم اللغة العام القسم الثاني الأصوات – ص ١٣١ .

[٣] د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٦٠ .

م	الشاعر	الصوت: اللام	الصوت: الميم	الصوت: النون	الصوت: الراء	المجموع	النسبة المئوية: اللام	النسبة المئوية: الميم	النسبة المئوية: النون	النسبة المئوية: الراء	المجموع	ملاحظات
١	امرؤ القيس	٣٥٠	٢٣٩	٣١٦	١٥٥	١٠٦٠	١٠,٦٨٣	٧,٢٩٥	٩,٦٤٥	٤,٧٣١	٣٢,٣٥٦	عدد حروف المعلقات التي جرى عليها الحصر بلغ ٢٤٢٨٩
٢	زهير	٢٤٦	٣٠٤	٢٦٣	١٠٢	٩١٥	٩,٧٥٠	١٢,٠٤٩	١٠,٤٢٤	٤,٠٤٢	٣٦,٢٦٥	
٣	طرفة	٣٨٦	٣١٠	٤٢٤	٢٤٠	١٣٦٠	٨,٦٣١	٦,٩٣٢	٩,٤٨١	٥,٣٦٦	٣٠,٤١٠	
٤	لبيد	٢٦٢	٢٧٩	٣١٠	١٩٠	١٠٤١	٦,٩٤٥	٧,٣٩٦	٨,٢١٨	٥,٠٣٧	٢٧,٥٩٦	
٥	عنترة	٣٤٠	٣٣١	٣٢٣	٢٠٩	١٢٠٣	٩,٣٩٧	٩,١٤٨	٨,٩٢٧	٥,٧٦٦	٣٣,٢٤٨	
٦	عمرو بن كلثوم	٢٧٨	٢٢٤	٥٣٢	١٤٩	١١٨٣	٧,٩٤٥	٦,٤٠١	١٥,٢٠٤	٤,٢٥٨	٣٣,٨٠٨	
٧	الحارث	٢٩١	٢٤٣	٣٦١	١٢٨	١٠٢٣	٩,٣٠٠	٧,٧٦٦	١١,٥٣٧	٤,٠٩٠	٣٢,٦٩٣	
	المجموع	٢١٥٣	١٩٣٠	٢٥٢٩	١١٧٣	٧٧٨٥	٨,٨٦٤	٧,٩٤٥	١٠,٤١٢	٤,٨٢٩	٣٢,٠٥١	

جـدول رقم (١)

ومن قراءة الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

١- أن نسبة شيوع أشباه الصوائت قد بلغت أعلاها عند زهير بن أبي سلمى حيث بلغت ٣٦,٢٦٥ ٪، يليه عمرو بن كلثوم بنسبة شيوع قدرها ٣٣,٨٠٨ ٪ ، فعنترة بن شداد بنسبة قدرها ٣٣,٢٤٨ ٪ ، فامرؤ القيس بنسبة قدرها ٣٢,٧٥٤ ٪ ، فالحارث بن حلزة بنسبة قدرها ٣٢,٦٩٣ ٪ ، فطرفة بن العبد بنسبة قدرها ٣٠,٤١٠ ٪ وأخيراً لبيد بنسبة قدرها ٢٧,٥٩٦ ٪ .

٢- أن نسبة شيوع صوت اللام قد بلغت مداها عند امرئ القيس ، حيث بلغت ١٠,٦٨٣ ٪ ، يليه زهير بنسبة قدرها ٩,٧٥٠ ٪ ، فعنترة بنسبة قدرها ٩,٣٩٧ ٪ ، فالحارث بنسبة قدرها ٩,٣٠٠ ٪ ، فطرفة بنسبة قدرها ٨,٦٣١ ٪، فعمرو بن كلثوم بنسبة قدرها ٧,٩٤٥ ٪ ، وأخيراً لبيد بنسبة ٦,٩٤٥ ٪ .

٣- أن نسبة شيوع صوت الميم يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) زهير ١٢,٠٤٩ ٪ (٢) عنتـــرة ٩,١٤٨٪ (٣) الحارث ٧,٧٦٦ ٪
(٤) لبيـد ٧,٣٩٦ ٪ (٥) امرؤ القيس ٧,٢٩٥ ٪ (٦) طرفـة ٦,٩٢٣ ٪
(٧) عمرو بن كلثوم ٦,٤٠١

٤- أن شيوع صوت النون يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤ ٪ (٢) الحـــارث ١١,٥٣٧ ٪
(٣) زهيــــــر ١٠,٤٢٤ ٪ (٤) امرؤ القيس ٩,٦٤٥ ٪
(٥) طـــرفـة ٩,٤٨١ ٪ (٦) عنتـــرة ٨,٩٢٧ ٪
(٧) لبيـــــــد ٨,٢١٨ ٪

٥-أن شيوع صوت الراء يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) عنتـــــرة ٥,٧٧٦ ٪ (٢) طـــرفـة ٥,٣٦٦ ٪
(٣) لبيـــــــد ٥,٠٣٧ ٪ (٤) امرؤ القيس ٤,٧٣١ ٪
(٥) عمرو بن كلثوم ٤,٢٥٨ ٪ (٦) الحـــارث ٤,٠٩٠ ٪
(٧) زهيــــــر ٤,٠٤٢ ٪

٦-أن نسبة شيوع الأصوات داخل المعلقات يمكن ترتيبها كالآتي :

(١) صوت النون ١٠,٤١٢ ٪ (٢) صوت اللام ٨,٨٦٤ ٪
(٣) صوت الميم ٧,٩٤٥ ٪ (٤) صوت الراء ٤,٨٣٧ ٪

ومن الملاحظات السابقة يمكن رصد النتائج الآتية :-

١- أن نسبة شيوع الصوامت: التي بلغت مداها عند زهير يمكن إرجاعها إلى ما هو معروف عن زهير من أنه كان يصنع شعره صناعة ، وأن قصائده قد اشتهرت بالحوليات ، إذ كان يظل حولاً كاملاً ينقح قصيدته .ومما يؤكد هذا الزعم أن نسبة شيوع صوت النون عند زهير قد بلغت ١٠,٤٢٤ ٪ وهذا يتفق مع ما يقوله اللغويون من أن اللغة العربية قد حاولت في تطورها التخلص من بعض الأصوات كأصوات الأطباق مثلاً ، وأنها قد ركزت على أصوات أخرى كصوت النون [1] .

يأتي بعد زهير عمرو بن كلثوم في نسبة شيوع أشباه الصوائت عنده ، إذ بلغت النسبة عنده ٣٣,٨٠٨ ٪ ولعل النزعة الخطابية التي تسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها كانت وراء ارتفاع هذه النسبة ، ولعل هذه النزعة الخطابية كانت أيضاً وراء ارتفاع نسبة شيوع صوت النون حيث بلغت١٥,٢٠٤٪ ، ومعروف أن النون صوت ذو غنة له أثره في المتلقي ، ومن اللافت للنظر أن الحارث بن حلزة قد ركز على صوت النون فقد بلغت نسبة دوران صوت النون عنده ١١,٥٣٧ ٪ ويلي عمرو بن كلثوم مباشرة في نسبة شيوع هذا الصوت . فإذا ما كان في الاعتبار أن القصيدتين لهما ظروف متقاربة ، وأن الفخر هو الموضوع الأساسي في القصيدتين ، وأن النزعة الخطابية هي السائدة فيهما ، وأن مناسبة إنشادهما تكاد تكون واحدة . ولعل الارتفاع النسبي لشيوع أشباه الصوائت عند الحارث بن حلزة ، وقربها من نسبتها عند عمرو بن كلثوم يلقي الضوء على هذه العلاقة الوثيقة بين القصيدتين ، فقد بلغت نسبة أشباه الصوائت عند الحارث ٣٢,٦٩٣ ٪ .

لقد تفرد زهير بسيادة صوت الميم عنده زيادة لافتة للنظر ، إذ بلغت نسبة شيوع هذا الصوت ١٢,٠٤٩ ٪ ، ولا غرو في ذلك ، فالميم حرف الروي في القصيدة ، وزهير شاعر يصنع شعره ، فكان يمهد لرويه ، يقول الدكتور إسماعيل شلبي " فمن تكرار الحروف المعينة ما نجده في تكرار الميم في ميميته :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ

وتكرار القاف في قافيته في مدح هرم بن سنان :-

إِنَّ الخليطَ أَجَدَّ البَيْنَ فانْفَرَقَا ... وعلقَ القَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ ما علقا

---

[1] للمزيد راجع الدكتور إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية – ص ١١٥ وما بعدها .

وهــو تكرار يمهد للروي ويعد الأذن لسماعه أو توقعه "[1] شيء أخر لافت للنظر عنــد زهير وهو أن مجموع لسبتي تكرار صوتي الميم والنون عنده قد بلغ ٢٢،٤٧٣ ٪ وهي أعلى نسبة عند كل شعراء المعلقات والسبب في ذلك هو أن " النون والميم بما فيهما من غنة يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح بل ربما أثارتا في النفس جواً من الشــجن الشــفيف " [2] فتكرار هذا الصوت أو ذاك عند زهير مقصود فنياً ، فهو توطئة لحرف الروي مــن ناحيــة ، – كمــا يذهب الدكتور إسماعيل – ومن ناحية أخرى محمل بمعان يرغب الشاعر في إبرازها ، فالميم حرف ذو غنة والقاف يصفهــا ابن جني بأنها صوت صلب[3] ، وهي من أصوات القلقلة ، فالشاعر قصــد إلــى تنغيم قصيدته الأولى عن طريق صوت الميم ذي الغنة وأراد أن يثبت صفات ممدوحه في الثانية عــن طريق صوت القاف الصلب.

٣- أصوات الإطباق :-

أصوات الإطباق أصوات مفخمة لها رنة قوية في الآذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم. فلا عجب أن تشيع تلك الأصوات في لهجات البدو وأن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضريــن[4] ، وقارئ المعلقات يدرك بوضوح أن الشعراء قد مالوا نسبياً إلى التخلص من هذه الأصوات، والجــدول التالي يبين نسبة شيوع أصوات الصاد والظاء والضاد والطاء في كل معلقة منسوبة إلى الألف مقارنــة بنسبة شيوعها في النص القرآني الكريم .

المسلسل	النص	الصاد	الضاد	الطاء	الظاء	المجموع
١-	القــرآن الكــريم[*]	٨	٦	٤	٣	٢١،٠٠
٢-	معلقة امرئ القيس	١٤،٣٤	٨،٨٥	١٠،٠٧	٣،٠٥	٣٦،٣٢
٣-	معلقــة زهيــــر	٧،٥٣	٨،٧٠	٦،٧٠	٦،٧٠	٢٩،٦٣
٤-	معلقــة طــرفــة	٩،١٦	٨،٠٥	٦،٩٣	٢،٨٦	٢٧،٠٠
٥-	معلقــة لبيــــد	١٠،٣٣	٧،٩٥	١٠،٣٣	٤،٧٧	٣٣،٣٨
٦-	معلقــة عنتــــرة	٨،٢٩	٩،١٢	٧،٧٣	٣،٠٤	٢٨،١٨
٧-	معلقة عمرو بن كلثوم	٩،٤٣	٧،٧٠	٨،٥٧	٣،١٤	٢٨،٨٤
٨-	معلقــة الحــــارث	٩،٢٦	٦،٧١	٦،٣٩	٢،٢٣	٢٤،٥٩

جدول رقم (٢)

---

[1] الدكتور إسماعيل شلبي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال – مكتبة غريب بالقاهرة – د.ت – ص ٢٤٤ .

[2] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٢٩ .

[3] ابن جني – الخصائص – ٢/١٦٠ .

[4] د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية – ص ١١٥ .

[*] راجع في نسبة شيوع أصوات الإطباق في القرآن الكريم الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه في اللهجات العربية – ص ١١٦ .

ومن الجدول السابق يمكن إعادة ترتيب الشعراء على حسب نسبة شيوع الإطباق ترتيباً تنازلياً كالآتي:-

امرؤ القيس ، لبيد ، زهير ، عمرو بن كلثوم ، عنترة ، طرفة ، وأخيراً الحارث بن حلزة.

ولعل السؤال الذي يجب أن يطرح الآن هو إلى أي مدى يمكن ربط نسبة شيوع أصوات الإطباق في كل معلقة بنشأة صاحبها ؟ وبمعنى آخر هل هناك علاقة بين بدوية الشاعر وشيوع أصوات الإطباق عنده ؟ .

وإذا ما أخذنا بالفرضية السابقة التي أوردها الدكتور إبراهيم أنيس ، في شيوع أصوات الإطباق في لهجات البدو ، لوضح أن امرأ القيس أكثر شعراء المعلقات تمسكاً ببدويته حيث بلغت نسبة شيوع أصوات الإطباق عنده ٣٦,٣٢ في الألف . وهو أقدم الشعراء السبعة .

وأصوات الإطباق أصوات مفخمة ، ويبدو " أن القبائل البدوية بوجه عام قد مالت إلى أصوات التفخيم واشتهر هذا عنهم ، فاستمسكوا بهذه الظاهرة في نطقهم وتعصبوا لها ، في حين أن القبائل الحضرية أو المتأثرة بالحضر قد آثرت الأصوات المرققة" [1]، وإذا كان آل كندة " أنصاف بدو وأنصاف حضر "[2] كما يقرر الأستاذ الدكتور الطاهر مكي، فإن ذلك ليؤكد على اعتزاز بيت الملك ، الذي ينتمي إليه امرؤ القيس ، بلهجتهم البدوية ، كما هو معروف حتى الآن في القبائل العربية ، حتى تلك التي تعيش في مصر فإن شيوخها وأبناءهم مازالوا على لهجتهم البدوية لم يغير فيهم انتماؤهم الحضري شيئاً من الحفاظ على لهجتم .

٣- الأصوات المفخمة :-

وإذا اتسعت الدائرة قليلاً لتشمل الحروف المفخمة ، والتي جمعت في الخاء ، والصاد ، والضاد ، والغين ، والطاء ، والقاف ، والظاء لظهر أن نسبة شيوع هذه الأصوات عند امرئ القيس أعلى منها عند غيره من شعراء المعلقات إذ بلغت نسبتها عنده ٧,٣٨٧ ٪ ، ويليه لبيد بنسبة قدرها ٧,٢٤٧ ٪ ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوع هذه الأصوات عند الشعراء السبعة ، واللافت للنظر في هذا الجدول أن ترتيب الشعراء في نسبة شيوع أصوات التفخيم ، هو نفس ترتيبهم في نسبة شيوع أصوات الإطباق إلا في شاعر واحد إذ رجع إلى آخر القائمة في نسبة شيوع أصوات التفخيم بينما كان ترتيبه الثالث في أصوات الإطباق وهو زهير .

---

(1) د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية – ص ١١٣ .

(2) الطاهر أحمد مكي – امرؤ القيس حياته وشعره – الطبعة الخامسة – ١٩٨٥ – دار المعارف بمصر – ص ٣٨ .

م	الشاعر	خ	ص	ض	ط	ظ	غ	ق	المجموع	النسبة المئوية	الملاحظات
١	امرز القيس	٢٦	٤٧	٢٩	٣٣	١٠	٢٥	٧٢	٢٤٢	٧,٣٨٧	عدد حروف المعلقات ٢٤٢٨٩ حرفا
٢	زهير	١٥	١٩	٢٢	١٧	١٧	١٢	٥١	١٥٣	٦,٠٦٤	
٣	طرفة	٤٥	٤١	٣٦	٣١	١٢	٢٧	١٠٥	٢٩٧	٦,٦٤١	
٤	لبيد	٢٧	٣٩	٣٠	٣٩	١٨	٣١	٨٩	٢٧٣	٧,٢٤٧	
٥	عنترة	٢١	٣٠	٣٣	٢٨	١١	٣٣	٨٨	٢٤٤	٦,٧٤٤	
٦	عمرو بن كلثوم	٣٤	٣٣	٢٧	٣٠	١١	١٥	٩٨	٢٤٨	٧,٠٨٤	
٧-	الحارث	٢٩	٢٩	٢١	٢٠	٧	٢٩	٦٨	٢٠٣	٦,٤٨٧	
	المجموع	١٩٧	٢٣٨	١٩٨	١٩٨	٨٩	١٧٢	٥٧١	١٦٦٠	٦,٨٣٤	

جدول رقم (٣)

تمايز الأصوات عند الشعراء

هل يمكن أن يكون للشاعر صوت مفضل ؟ وما دلالة هذا التفضيل ؟

وبين يدي الإجابة عن هذين السؤالين ، لا بد من النظر في هذا الجدول ، ومحاولة قراءته قراءة متأنية.

الصوت / الشاعر	عدد الأصوات					النسبة المئوية للصوت				
	همزة	فاء	عين	خاء	نون	همزة	فاء	عين	خاء	نون
امرؤ القيس	١٣٨	١٠٠	١٠٤	٢٦	٣١٦	٤,٢١٢	٣,٠٥٢	٣,١٧٤	٠,٧٩٣	٩,٦٤٥
زهير بن أبي سلمى	٩٠	٨٩	١٠٢	١٥	٢٦٣	٣,٥٦٧	٣,٥٢٧	٤,٠٤٢	٠,٥٩٤	١٠,٤٢٤
طرفة بن العبد	٢٤٢	١٣١	١٣٧	٤٥	٤٢٤	٥,٤١١	٢,٩٢٩	٣,٠٦٢	١,٠٠٦	٩,٤٨١
لبيد بن ربيعة	١٦٩	١١٣	١٠٩	٢٧	٣١٠	٤,٤٨٠	٢,٩٩٥	٢,٨٨٩	٠,٧١٥	٨,٢١٨
عنترة بن شداد	١٥٤	٩٣	١٣٧	٢١	٣٢٣	٤,٢٥٦	٢,٥٧٠	٣,٧٨٦	٠,٨٥٠	٨,٩٢٧
عمرو بن كلثوم	١٥٨	٨٦	١١٠	٣٤	٥٣٢	٤,٥١٥	٢,٤٥٧	٣,١١٢	٠,٩٢٧	١٥,٢٠٤
الحارث بن حلزة	٢٤٥	٨٤	١١٠	٢٩	٣٦١	٧,٨٢٩	٢,٦٤٨	٣,٥١٥	٠,٩٢٦	١١,٥٢٧
المجموع	٢٥٢٩	١٩٧	٨٠٩	٦٩٦	١٢٠٩	٣٣,٤٣٦	٥,٥٨٥	٢٢,٦١٢	٢٠,٢١٤	٣٤,٧٧

جدول رقم (٤)

من الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

١- أن نسبة شيوع الهمزة عند الحارث بن حلزة قد بلغت أعلى النسب ، وفي تصوري أن هناك سببين لشيوع صوت الهمزة في قصيدة الحارث .

السبب الأول :- أن هناك علاقة بين أسماء التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها في قوله

آذنتنا بِبَينها أسماءُ   رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ

السبب الثاني :- أن الشاعر قد بنى قصيدته على صوت الهمزة فهي حرف الروي في القصيدة .

٢- أن الخاء قد بلغت أعلى نسبة شيوع عند طرفة بن العبد وما ذلك إلا لإلحاح هذا الصوت عليه ، لأنه الصوت الذي يبدأ به لفظ (خولة) التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها أيضاً في قوله :-

لِخَولةَ أطلالٌ بِبُرقةِ ثَهمَدِ   ظَلِلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغَدِ

٣- صوت العين شائع عند عنترة بدرجة لافتة للنظر ، ولا يسبقه في نسبة هذا الشيوع إلا زهير ، وفي تصوري أن الشاعر قد وقع تحت تأثير صوت عين (عبلة) الذي ألح عليه طوال قصيدته ، كما وقع أمرؤ القيس تحت تأثير صوت الفاء ، الصوت الأول من (فاطمة) فجاءت نسبة شيوع هذا الصوت مرتفعة عنده ، ولا يسبقه في نسبة شيوع هذا الصوت إلا زهير .

٤- علاقة لبيد بنوار متوترة ، بل إنها وصلت إلى حد القطيعة ، وأنه هو صاحب القرار في هذا ، كما جاء في قوله :-

بل ما تَذَكَّرُ من نَوارَ وقد نأتْ   وتقطَّعت أسبابُها ورِمامُها
مُرِّيَّةٌ حَلَّت بفَيدَ وجاوَرَتْ   أَهلَ الحِجازِ فأَينَ مِنكَ مَرامُها [1]

وفي قوله :-

أَوَ لم تكنْ تَدري نَوارُ بأنَّني   وَصَّالُ عَقدِ حبائلٍ جَذَّامُها
تَرَّاكُ أَمكنةٍ إذا لَمْ أرْضَها   أَو يَعتَلِقْ بعضَ النُّفوسِ حِمامُها [2]

وفي قوله :-

فاقطَعْ لُبانةَ مَنْ تَعرَّضَ وَصلُه   ولَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها [3]

فنوار قد نأت وبعدت ، واتخذ الشاعر قراره بالقطيعة وعزم على أن يهجرها صوتياً ، ويهجر صوت النون الذي يذكره بها ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، فتكرر عنده هذا الصوت قليلاً ، إذ أن نسبة شيوع

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٢ – ٥٣٣ .

[2] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٧٣ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٧ .

صوت النون عند لبيد هي أقل نسبة في المعلقات جميعها – موضع الدراسة – إذ بلغت هذه النسبة ٨,٢١٨٪ بينما بلغت عند عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤٪ .

وأما زهير فقد هجر (أم أوفى) وطلقها " مع شدة تعلقه بها ووفائه لها لكنها لم تبادله هذا الشعور فقد كانت له قالية " [1] ، وهجرانه (أم أوفى) جعله يهجر صوت الهمزة أيضاً ، فقد بلغت نسبة شيوع الهمزة عند زهير أقل نسبة لها عند الشعراء السبعة ، ولكنه رغم الهجران والطلاق ، إلا أن قلبه متعلق بها وما زال ينشد حبها ، وانعكس هذا على نسبة شيوع صوت الفاء عنده حيث بلغت أعلى نسبة لها عند الشعراء السبعة .

وأما عمرو بن كلثوم فإنه لم يتغزل ، فالموقف بالنسبة له كان أكبر من الغزل ، وألفاظ (هند) ، و(أم عمرو) التي جاءت في قصيدته لم تأت بقصد الغزل .

وبعد هل يمكن الإجابة على السؤالين السابقين ؟ هل للشاعر صوت مفضل ؟ نعم ، فالصوت الذي يبدأ به اللفظ الدال على محبوبته هو صوته المفضل ، وأن نسبة شيوع هذا الصوت لتؤكد العلاقة بين الشاعر وفتاته .

وكما أن للشاعر صوتاً مفضلاً ، فإن له صوتاً يود لو يهجره ، فلبيد كان يود أن يهجر صوت النون لأنه يذكره بنوار ، وزهير كان يود أن يهجر صوت الهمزة الذي يذكره بأم أوفى .

التصوير بالأصوات :-

لجأ الشاعر الجاهلي إلى الصوت لإبراز صورة معينة ، يود لو رسمها في ذهن المتلقي ، ومن ذلك ما يلقانا عند امرئ القيس في قوله :-

تَقولُ وقد مَالَ الغَبيطُ بنا معاً   عَقَرْتَ بَعيرِي يا امْرأَ القَيسِ فانْزِلِ [2]

فسياق النص يقول إن الشاعر قد ركب البعير مع تلك التي يقال لها عنيزة ، وأنه كان يحاول أن ينال منها بعض ما يناله الرجل من المرأة ، وأنها كانت تتأبى أو تتدلل عليه ، وحركة الهودج من حركة البعير وعبث الشاعر ، فالهودج قلق غير مستقر ،يتأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، نتيجة للحركة المستمرة ، ويتحرك للأمام وللخلف تمشياً مع حركة البعير ، وقد أحسن الشاعر التعبير عن هذه الصورة القلقة غير المستقرة المتأرجحة والتي لا تهدأ ، وذلك من خلال أصوات القلقلة التي كانت لها السيطرة الصوتية في البيت فقد وردت هذه الأصوات تسع مرات على النحو التالي ، أربع مرات للقاف،

---

[1] د. سعد إسماعيل شلبي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال . مكتبة غريب . القاهرة . د.ت ص ٤٢ .

[2] ديوان الشاعر ص١١

وثلاث للباء ، ومرة للدال وأخرى للطاء ، وأن توزيع هذه الأصوات داخل البيت يحتاج إلى نظرة متأملة ، فإذا كانت تفاعيل البيت تسير :-

فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
(١)	(٢)	(٣)	(٤)
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
(٥)	(٦)	(٧)	(٨)

فمن السهل ملاحظة أن التفعيلة الأولى بها صوت واحد من أصوات القلقلة ، فهي بداية الحركة ، وأن التفعيلتين الثانية والثالثة في كل واحدة منهما صوتان من أصوات القلقلة ، فقد زاد معدل الحركة ، فخاف الراكبان من السقوط ، ثم استقر كل منهما في مكانه ، فعادت حركة الهودج إلى طبيعتها ، لذلك جاءت التفاعيل أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ وفي كل واحدة منها صوت واحد من أصوات القلقلة ، عندئذ يطلب من الشاعر النزول ، فليس من المعقول أن ينزل من الهودج وهو في قمة الحركة والاضطراب ، وإلا فقد توازنه وسقط من الناحية الأخرى ، ويطلب من الشاعر النزول بفعل الأمر (فانزل) ، ولابد من تلقف هذه الكسرة ، كسرة الزاي ، إنها تصور النزول من أعلى إلى أسفل ، والغنة المصاحبة للنون إنما تمثل زمن النزول ، فأما الكسرة الحادثة نتيجة للضرورة الشعرية ، والمصاحبة لصوت اللام فإنها تمثل استواء الشاعر على الأرض . ويخلو فعل الأمر من أصوات القلقلة ، فقد هدأت حركة الهودج .

إن المرأة تطلب من الشاعر أن ينفذ الدلالة الصوتية لفعل الأمر ، كما تطلب منه أن ينفذ الدلالة المعنوية لهذا الفعل سواء بسواء ، إن ورود تسعة أصوات قلقلة في هذا البيت يلمس المتوسط العام لورود أصوات القلقلة في القصيدة ٥,٣٢٤ صوت في كل بيت أمر له دلالته بلا ريب .

ويستخدم طرفة بن العبد الصوت لتصوير حركة ناقته في مثل قوله :-

تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وأَتْبَعَتْ وَظِيفاً وَظِيفاً فَوقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ[1]

فالشاعر يصور ناقته " تباري إبلاً كراماً مسرعات في السير وتتبع وظيف رجلها وظيف يدها فوق طريق مذلل بالسلوك والوطء والأقدام والحوافر والمناسم في السير " [2] ، وقد استعان على تأكيد هذا المعنى بالصوت ، وقد تجلى ذلك في مظهرين :-

---

[1] ابن الأنباري . شرح القصائد السبع الطوال . ص ١٥٣ .

[2] الزوزني . شرح المعلقات السبع ص ٧٠ .

المظهر الأول : وجــود ثمانية أصــوات من أصوات القلقلة في هذا البيت ، فقد تكرر صوت الباء أربع مرات ، وصوت القاف مرتان ، وجاء كل من الجيم والدال مرة واحدة . وأصوات القلقلة تمثــل الاضطراب والحركة وعدم الاستقرار ، وهذه هي حركة الناقــة فــي ســيرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما يظهر الإحصاء أن متوسط تكرار أصــوات القلقلــة فــي القصيدة كلها قد بلغ ٥,٧٩٦ صوت في كل بيت، بينما في وصف الناقة وصل تكرار هذه الأصوات إلى ثمانية أصوات في البيت الواحد .

المظهر الثاني : ويمكن ملاحظته عن طريق التقطيع العروضي للبيت ، والذي كان على النحو التالي:-

//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
//٥/٥	//٥/٥/٥	//٥/٥	//٥//٥
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

فمــن اليسير ملاحظة أن الشاعر قد استخدم المقاطع الصوتية الطويلة ، والذي يتكون كل مقطع منهــا من صامت + صائت طويل ، وبلغة العروضيين متحرك وساكن . استخداماً فنياً ، فقد استخدم الشــاعر ثمانية عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في البيت ، تسعة مقاطع في كل شطر ، وهذه المقاطع والتي يناســبها تماماً بحر الطويل ، الذي نظم فيه الشاعر قصيدته لتصور حركة سير الناقة ، ومن يقرأ هــذا البيــت يحس أنه يركب على ظهر ناقة ويتحرك معها للأمام والخلف ، والسبب في ذلك وجود هــذه المقــاطع الصوتية الطويلة .

وعنترة تنأى عنه محبوبته ، ويتمنى لو وصل إليها على ظهر ناقة " لعنت بمحروم الشراب مصرم "[1] ليكون أقوى لها[2] ، فالمحبوبة في مكان بعيد ، وللوصول إليها لابد من ناقة شــديدة قويــة وصفها في قوله :-

خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى مَوَّارَةٌ   تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ[3]

وقد صور الشاعر ناقته مستخدماً القيم الصوتية التالية :-

(أ) صيغة (فعّالة) في قوله (خطّارة) و(موّارة) وهي من صيغ المبالغة التي تــدل علــى كثــرة حدوث الفعل .

---

[1] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

[2] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

[3] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

(ب) صوت الراء وهو صوت يدل على التكرير ، وقد كرره الشاعر ثلاث مرات في الشطر الأول من البيت والذي يصف فيه حركة ناقته ، مما يدل ويصور تكرار الحركة مرة بعد مرة .

(ج) استخدم حروف القلقلة مشددة في (خطّارة) ،وفي (غبٌّ) مما يدل ويصور الحركة والاضطراب الشديدين الناتجين عن سرعة الناقة ، فقد وردت هذه الأصوات (أصوات القلقلة) في البيت ست مرات بينما متوسط ورودها في القصيدة كلها ٥،٢٤٧ صوت في كل بيت .

(د) اللجوء إلى الأصوات الشديدة لتصوير شدة الناقة وقوتها من ناحية ، ولتصوير شدة وقع أخفافها على الأرض ، ففي البيت ثمانية عشر صوتاً شديداً تقوم بهذا الدور .

(هـ) التكوين الصوتي لكلمة (تطس) ، والتي معناها الضرب الشديد ، يلفت النظر إلى مدى اهتمام الشاعر باختيار الأصوات الدالة والمعبرة ، فالتاء والطاء صوتان شديدان يصوران شدة ضرب خف الناقة على الأرض ، والسين من أصوات الصفير ، فصفيره يسمع المتلقي وقع هذه الأخفاف .

ويصور الحارث بن حلزة ناقته في قوله :-

غَيرَ أَنّي قَدْ أَستَعِينُ على الهَـــ   ـمِّ إذَا خَفَّ بالثَّوِيِّ النَّجاءُ
بزَفوفٍ كأنَها هِقلةٌ .... أُ   مُّ رِئالٍ دَوِّيةٌ سَقْفاءُ
آنسَتْ نَبْأَةً وأَفزَعَهَا القَـــ   ـنّاص عَصْراً وقَد دنا الإمساءُ
فَتَرى خَلفَهَا مِنَ الرَّجْعِ والوقْـ   ـعِ مَنِيناً كأنّـه أَهبـاءُ
وطَرَاقاً مِنْ خَلفِهِنَّ طِراقٌ   ساقطاتٌ تُلوِي بها الصَّحراءُ
أَتلَهَّى بها الهَوَاجِرَ إِذْ كُـ   ـلُّ ابنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمياءُ[1]

فالشاعر يستعين على الهم بناقة مسرعة ، فهي في سرعتها كالنعامة التي ترغب في الرجوع مسرعة إلى أولادها لما دنا المساء وأحست بأن الصيادين يتربصون بها ، فأسرعت مثيرة للغبار ، وقد تقطعت أطباق نعلها من شدة سرعتها . فعلى مثل هذه الناقة يتلهى الشاعر ، لا يمنعه حر الصيف ولا قيظ الصحراء .

صور الشاعر ناقته في شدتها وصلابتها وسرعتها مستخدماً القيم الصوتية الآتية :-

(أ) استخدم حرف القاف وهو حرف صلب كما ذكر ابن جني[2] ، فقد تكرر هذا الصوت في الأبيات السابقة تسع مرات ، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد صلابة ناقته وشدتها عن طريق هذا الصوت.

---

[1] شرح القصائد السبع لابن الأنباري ص ٤٤٠ وما بعدها .

[2] ابن جني – الخصائص – ٢/ ١٦٠ .

(ب) لجأ الشاعر إلى أصوات القلقلة لتصوير حركة الناقة في اضطرابها وعدم استقرارها، فهي مقلقلة، فكرر هذه الأصوات في الأبيات السابقة سبعاً وعشرين مرة ، فقد تكررت القاف تسع مرات، والباء ثماني مرات، والدال أربع مرات ، وكل من الجيم والطاء ثلاث مرات - فهذا التكثيف لأصـوات القلقلة مقصود لتجلية صورة ناقتة في ذهن المتلقي ، فمتوسط ورود هذه الأصوات في الأبيات ٤,٥ صوت في كل بيت بينما متوسطها في القصيدة كلها ٤,١ صوت في كل بيت .

(ج) استخدام الأصوات الشديدة ، لتصوير شدة ناقته، فقد وردت هذه الأصوات ثمان وخمسين مرة موزعة كالتالي :-

همزة		باء		تاء		دال		صاد		قاف		كاف		
٢٠	+	٨	+	١٠	+	٤	+	٤	+	٩	+	٣	=	٥٨

(د) في البيت الثالث من الأبيات السابقة ، تسمع الناقة صوتاً هامساً يدل على وجود الصيادين، أو تتخيل ذلك، ويرسم الشاعر صورة للناقة التي تسمع أو تتخيل أنها تسمع صوتاً ما ، يستخدم فيها أصوات الصفير(س ، ص ، ز) فيوردها خمس مرات في هذا البيت ليسمع المتلقي أو يجعله يتخيل ما تسمعه الناقة أو تتخيله ، إذ يقول في هذا البيت :-

آنســت نبــأة وأفــزعها القـــــ ناص عصراً وقد دنا الإمساء

(و) شيوع الأصوات المفخمة في الأبيات التي يتحدث فيها عن الناقة ، ليضفي على ناقته شيئاً من فخامة هذه الحروف ، ولترتسم هذه الفخامة في ذهن المتلقي فقد تكررت الأصوات المفخمة عشرون مرة على النحو التالي :-

ف		ص		غ		ط		ق		
٣	+	٤	+	١	+	٣	+	٩	=	٢٠

(ز) في قول الشاعر :-

فَتَرى خَلفهَــا مِنَ الرَّجْــعِ والوقْــ عِ مَنِيناً كأنَّه أهبَــــــاءُ

تخفف الشاعر من السواكن فتقطيع البيت عروضياً كالآتي :-

١	٢	٣	٤	٥	٦
///٥/٥	//٥//٥	/٥//٥/٥	///٥/٥	//٥//٥	/٥/٥/٥

يظهر أن الخبن قد وقع في التفعيلة رقم ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ وأن التشعيث قد وقع في ٦ ، وإذا كان الخبـن يعني حذف ساكن والتشعيث يعني حذف متحرك ، فقد حذف أربعة سواكن في مقابل حـــذف متحــرك

واحد، مما يعني زيادة نسبة الحركات في البيت وزيادة نسبة الحركات تصوير لزيادة سرعة الناقة في حركتها .

ولبيد المتحفز للقطيعة لأي شبهة تعتريه ، يصور ناقته وقد أعياها السفر ، وعريت عن اللحم وخف شحمها ، فهي في هذه الحالة لها نشاط في السير ، ويصور هذا المعنى في قوله :-

١- واحْبُ المُجاملَ بالجزيل وصَرمُهُ باقٍ إذا ضَلَعَتْ وزاغَ قِوَامُها
٢- بِطَليحِ أسفَارٍ تَركنَ بَقيَّةً .... منها فأحنَقَ صُلبُها وسَنامُها
٣- فإذا تَغَالى لَحمُها فتحسّرتْ وتقطَّعَتْ بعدَ الكَلالِ خِدامُها
٤- فلَها هِبَابٌ في الزِّمامِ كأنَّها صَهْباءُ راحَ مع الجَنوبِ جَهامُها [1]

وقد استعان الشاعر على رسم صورة ناقته - كما استعان غيره من أصحاب المعلقات - بالصوت ، فاستعان بأصوات القلقلة التي تكررت في الأبيات السابقة (٢٤ مرة) ، بمتوسط قدره ستة أصوات في البيت ، بينما المتوسط العام لورود أصوات القلقلة في القصيدة كلها بلغ ٣,٦٩٣ في كل بيت ، فتكثيف أصوات القلقلة في وصف الناقة دال على الحركة والاضطراب ، أو هو تصوير لحركة الناقة في سيرها .

لا يريد الشاعر أن يضفي على ناقته صفات الفخامة ، لذلك يلاحظ أن أصوات التفخيم عنده في هذه الأبيات أقل من معدلها العام في القصيدة ، فالأبيات الثلاثة من الثاني إلى الرابع وهي التي يتحدث فيها عن ناقته ويصفها وردت فيها ثمانية أصوات مفخمة ، بمعدل (٢,٦٦٦)صوتاً في كل بيت ، بينما يظهر من الإحصاء أن المتوسط العام لأصوات التفخيم في القصيدة كلها قد بلغ (٣,١٠٢) صوت لكل بيت. فإذا كان الشاعر يلجأ إلى صوت ليؤكد معنى ما فإنه أيضاً يعرض عن صوت لينفي معنى ، وهذا ما حدث مع لبيد ، فكما أراد أن يظهر صورة باستخدام أصوات القلقلة ، رغب إلى محو صور أخرى ونفيها من خلال تجاهل أصوات التفخيم أو الإعراض عنها .

فأما عمرو بن كلثوم ، فشغله موضوع قصيدته عن رسم صورة للناقة التي رحل عليها وكذلك زهير بن أبي سلمى .

---

[1] ابن الأنباري . شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٨ . وما بعدها .

لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس أن هناك علاقة بين البيئة الجغرافية والأصوات اللغوية ، ففي الصحراء " قد يفنى الصوت في جو لا آخر له ، إذ يتحدث الناس غالباً في العراء وقد افترشوا الغبراء والتحفوا بالسماء ، وليس هناك من حائل يصد موجات الصوت أو يركزها ، بل تنساب الأصوات في محيط من الفضاء تخفى فيه الأصوات فلا تكاد تبين أو تتضح . ولا شك أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع ، تتلقاها الأذن في مسافة عندها قد تخفي نظائرها المهموسة "[1] ، لذلك كان من الطبيعي أن تكون نسبة شيوع الأصوات المجهورة أعلى بكثير من نسبة شيوع الأصوات المهموسة .

لا خلاف حول ملاحظة الدكتور إبراهيم أنيس في هذا المجال ، لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هاهنا يجب أن يأخذ شكلاً واتجاهاً آخر ، فالسؤال ينبغي أن يكون عن العلاقة بين الأصوات المجهورة والمهموسة والمعنى ، هل هناك علاقة تربط بين جهر الأصوات ومعناها ؟ وهمس الأصوات ومعناها ؟.

بين يدي محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، لابد من قراءة هذا الجدول الذي يوضح نسبة شيوع الأصوات المجهورة والمهموسة عند شعراء المعلقات .

الشاعر	امرؤ القيس	زهير	طرفة	لبيد	عنترة	عمرو بن كلثوم	الحارث بن حلزة
نسبة شيوع الاصوات المجهورة	٧١,٨٢٥	٧٤,٧٥	٧١,٦٠١	٧٠,١٥	٧١,٦٦	٧٦,٢٥	٧٢,٦٧
نسبة شيوع الاصوات المهموسة	٢٨,١٧٥	٢٥,٢٥	٢٨,٣٩٨	٢٩,٨٥	٢٨,٣٣	٢٣,٧٥	٢٧,٣٢

جدول رقم (٥)

من الملاحظ أن الأصوات المجهورة قد بلغت أعلى نسبة لها عند عمرو بن كلثوم ، وفي تصوري أن هذا أمر قد أملاه الظرف الذي صيغت وأنشدت فيه هذه القصيدة ، فالشاعر في موقف الدفاع عن الشرف والحسب والنسب ، وفي موقف يحتم عليه الفخر والمباهاة ، فحالة الغضب التي سيطرت على الشاعر أدت إلى رفع الصوت والجهر به ، فزادت عنده نسبة الأصوات المجهورة تمشياً مع المعنى ومع مناسبة النظم والحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاد القصيدة .

فالعلاقة قائمة بين الموضوع ومناسبة النظم من ناحية ، وبين الأصوات المجهورة من ناحية أخرى عند عمرو بن كلثوم .

---

[1] د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية . ص ٩٥ .

والحارث بن حلزة يتحدث في الفخر ، وينافح عن قومه أمام الملك ، فكونه يفخر فهو يتفق مع عمرو بن كلثوم في الموضوع ، إلا أن هناك أمرين كانا سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، فأما السبب الأول فهو دفاع عمرو بن كلثوم عن الشرف ، وهو عند العربي أغلى من ماله ودمه، وأما السبب الثاني فإن الحارث كان ينشد في حضرة الملك ، فالحديث أمام الملوك وإليهم يستوجب غض الصوت رهبة ورغبة .

ثمة أمر ثالث يمكن استنتاجه ، وهو أن القصيدة أنشدت في مكان مغلق والأحاديث بين الجدران " تميل عادة إلى همس الأصوات "(1) ،لهذا ارتفعت نسبة الأصوات المهموسة عند الحارث ، وانخفضت نسبة الأصوات المجهورة وذلك مقارنة بعمرو بن كلثوم .

وعنترة بن شداد يسيطر عليه الإحساس بالرق ، والإحساس بالفقر ، فكونه عبداً رقيقاً جعله يحس بأن أحداً لن يسمعه ، فأسمع نفسه ، وتحدث إلى نفسه عن نفسه ، فارتفعت عنده نسبة الأصوات المهموسة وقلت نسبة الأصوات المجهورة مقارنة أيضاً بعمرو بن كلثوم .

وإحساسه بفقد عبلة ، وحزنه لعدم تمكنه من الزواج منها ، كان سبباً آخر في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وخفض نسبة الأصوات المجهورة .

إن قصيدة عنترة في الفخر ، فهي تتفق مع قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة في الإطار العام للموضوع ، ولكن نفسية الشاعر المنكسرة ، والتي عبرت عنها الكسرة المصاحبة لحرف الروي ، كانت سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، وارتفاع نسبة الأصوات المهموسة ، فلقد كان عنترة أقل الشعراء الثلاثة في نسبة الأصوات المجهورة ، وأكثرهم في نسبة الأصوات المهموسة. وزهير يمدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان ، يمدحهما لسبب قد علمته الجزيرة العربية كلها ، فالناس جميعاً قد علموا بالحرب التي دامت أربعين عاماً ، وسمعوا عن الصلح الذي تم بين المتحاربين وتكفل هرم بن سنان ، والحارث بن عوف بتكاليف هذا الصلح ، فلابد أن يسمع الناس مديح زهير في هذين الرجلين كما سمعوا عن الحرب ، وكما سمعوا عن الصلح ، فلابد أن يسمعوا عمن قام بهذا الصلح ، لذلك ارتفعت عنده نسبة الأصوات المجهورة ، فبلغت (٧٤,٧٥٪) فهو الشاعر الثاني في نسبة الأصوات المجهورة ، يسبقه في ذلك عمرو بن كلثوم الذي بلغت نسبة الأصوات المجهورة عنده (٧٦,٢٥٪) ، وانخفضت تبعاً لذلك نسبة الأصوات المهموسة ، فهي عند زهير(٢٥,٢٥٪) ، وعند عمرو بن كلثوم (٢٣,٧٥٪) .

(1) د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية . مطبعة لجنة البيان العربي – ط ٢ – ١٩٥٢ – ص ٩٥ .

وقصيدة طرفة بن العبد ، يمكن أن يقال عنها أنها " قصيدة ذاتية خالصة ، فرغ فيها لنفسه دون أن تزحمه حقوق القبيلة عليه ، واستطاع أن يرسم فيها صورة معبرة عن نفسه وشخصيته ، صادقة كل الصدق في نقل مشاعره ، صريحة كل الصراحة في رصد ما يدور في أعماقه من قلق وشك وحيرة "[1] ، فطرفة شاب متشائم ، يحس أن شبح الموت يطارده ، فينهل من متع الحياة بكل ما يستطيع ، ويلوم كل من يعاتبه في ذلك قائلاً :-

أَلاَ أَيُّهَذَا اللائمي أَشْهَدُ الوغَى ... وأَن أَحضُرَ اللَّذَّاتِ هل أَنتَ مُخْلِدِي

فإن كُنْتَ لا تَسْطِيعُ دَفعَ مَنِيَّتي ... فَدَعْني أُبَادِرْها بمـا مَلَـكَتْ يَـدِي[2]

لقد دفع القلق والشك والحيرة طرفة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بها من قبل أن يدركه المصير المحتوم الذي يطارد كل إنسان ولا يدر ما وراءه فهو غيب مجهول ، ومن هنا امتزج اللهو عند طرفة بالحزن ، إنه لهو حزين إن صح التعبير ، فالحياة بالنسبة له لا تساوي إلا بعض الأمور التي يحرص عليها إذ يقول :-

ولولا ثَلاثٌ هن مِنْ عِيشَةِ الفَتَى ... وجَدِّكَ لم أحفِلْ متَى قامَ عُوَّدِي[3]

إنها نزعة الحزن ، العميقة والمسيطرة ، يعيشها الشاعر بكل أبعادها ، يحادث نفسه عنها ، وينسج أشعاره ممزوجة بها ، من هنا لعبت الأصوات المهموسة دوراً في إبداع الدلالة عند طرفة ، فالارتفاع النسبي لنسبة الأصوات المهموسة في مقابل الانخفاض النسبي أيضاً لنسبة الأصوات المجهورة، إنما هما انعكاس لنفس حزينة قلقلة ، وشاكة ، تحس بشبح الموت يطاردها . ولعل كسرة حرف الروي تكون مقصودة ، للتعبير عن النفس الحزينة والمنكسرة أيضاً .

ومعلقة امرئ القيس تحكي قصة لهو شاعر ومجونه ، وتعكس شخصية الشاب السعيد المتفائل المحظوظ المدلل الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه :صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه ، وتسير القصيدة كلها على هذه الوتيرة ، لا يستثنى منها إلا ذلك الجزء الذي يتحدث فيه عن الليل ، والذي يمكن فهمه على أنه ليل المحب ، فلطالما تحدث المحبون عن ليلهم ، وطول هذا الليل ، والأرق الذي يصاحبهم فيه .

---

[1] راجع الروائع من الأدب العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣- ٢٢٢/١ .

[2] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع . ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

[3] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع . ص ١٩٤ .

كما يمكن فهم ما قاله امرؤ القيس عن الليل ، على أنها لحظة وقف فيها الشاعر مع نفسه يحاسبها ، ويراجع ما مضى من عمره ، فلم يرض عن نفسه ولا عن أسلوب حياته ، من هنا أحس الشاعر بالضيق ، كما أحس بتطاول هذا الليل .

ويمكن فهم حديثه عن الليل على أنه تعبير عن " التوتر النفسي الذي كان يعيشه الشاعر ، والذي تعكسه هذه الصورة المادية التي راح يجمعها من واقع حياته وبيئته . وكما راح هذا التوتر يتخذ صوراً مختلفة في وصف حصانه : فكان قدراً يغلي مرة ، وناراً ملتهبة مرة ثانية ، كما كان ريحاً مجنونة لا تبقي ولا تذر مرة ثالثة ، فإنه راح كذلك يعبر عن ضيقه بطول الليل وظلمته في صور مختلفة يتخذ منها رمزاً على هذا التوتر الذي يعاني منه "[1] .

وفي ضوء هذا يمكن فهم قصيدة امرئ القيس على أنها لوحة فنية متناسقة ، يسعى الشاعر من خلالها إلى " تحقيق الانتصار على الحياة والطبيعة والناس والحيوان "[2] .

وإذا كان الشاعر قد فشل في تحقيق انتصار في الواقع ، فلا مانع من أن يحاول تحقيق انتصار في الخيال بينه وبين نفسه ، ويسمع نفسه هذه الانتصارات المزعومة ، ومن هنا جاءت زيادة الأصوات المهموسة نسبياً عنده ، وقلت الأصوات المجهورة نسبياً أيضاً عنده ، ذلك لأن الشاعر لم يكن يستطيع أن يجاهر بانتصار ، فأي انتصار يمكن أن يزعمه رجل لم يبلغ ثأر أبيه ، في بيئة كانت ترى الثأر أمراً واجباً .

ولبيد أقل الشعراء السبعة في استخدام الأصوات المجهورة ، فقد بلغت نسبتها عنده ٧٠,١٥٪ ، وبلغت نسبة الأصوات المهموسة عنده ٢٩,٨٥٪ ، وفي تصوري أن هذا أمر بدهي أيضاً ، ذلك أن قصيدة لبيد – على حسب رواية ابن الأنباري – بلغت ثمانية وثمانين بيتاً منها أحد عشر بيتاً تحدث فيها عن قومه وقبيلته ، وسبعة وسبعون بيتاً تحدث فيها عن الأطلال الدارسة ، ثم وصف فيها ناقته ، ثم تحدث عن نفسه ومناقبه ومآثره ، ومن هنا يمكن القول أن قصيدة لبيد قد غلبت فيها الذاتية أيضاً ، وإنه راح يصور قدراته الوصفية تارة ، ومناقبه الخلقية تارة أخرى . فغلبة الجانب الذاتي عند لبيد كانت سبباً في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وانخفاض نسبة الأصوات المجهورة .

ولعل البيئة التي نشأ فيها لبيد كانت سبباً في ارتفاع الأصوات المهموسة نسبياً ، فأبوه ربيعة المقترين ، وعمه عامر ملاعب الأسنة ، ومعاوية معود الحكماء ، وعبيدة الوضاح وهو صدق بر[3] . فالمكانة الاجتماعية المرموقة التي كان يحظى بها لبيد ، فرضت عليه أن يكون وقوراً ومن

---

[1] د. إبراهيم عبد الرحمن محمد – قضايا الشعر في النقد الأدبي – دار العودة – بيروت الطبعة الثانية – ١٩٨١ ص ٧٠ وما بعدها .

[2] د. إبراهيم عبد الرحمن – السابق – ص ١٢٢ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٠٧ .

الوقار غض الصوت . ومن هنا زادت الأصوات المهموسة نسبياً في قصيدته ، وانخفضت الأصـــوات المجهورة نسبياً أيضاً :

ولقد تقاربت نسبة الأصوات المهموسة عند أربعة من الشعراء ، هم امرؤ القيس ، وطرفة بن العبد ، وعنترة ، ولبيد . فما الذي يجمع بين هؤلاء الشعراء الأربعة ؟ وما الرباط الذي يربط بيـــن قصائدهم ؟ .

قراءة القصائد الأربعة تظهر أن سمة الذاتية ، والحديث عن النفس ، سيطرتا على الشعراء الأربعة في هذه القصائد . بينما كان الحديث إلى الغير وعن الغير هو الملمح الواضح في القصائد التي ازدادت فيها نسبة الأصوات المجهورة ، قصائد عمرو بن كلثوم وزهير والحارث بن حلزة .

ب - الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي :

والمقصود بالتكرير الصوتي هنا التضعيف ، أي تضعيف صوت من أصوات الكلمة ، وتكرير فاء الكلمة وعينها .

(أ) التضعيف :-

مرت مقولة ابن جني الخاصة بتضعيف العين في نحو كسّر ، وقطع وغيرهما وأن تضعيف عين الكلمة ، تقوية لها ومن ثم تقوية للحدث والفعل ، وقد لجأ الشعراء الجاهليون إلى هذا النوع من التكرير ، لإضفاء مزيد من القوة على الحدث ولإحداث تأثير صوتي مقصود .

واستخدام الشعراء للكلمات المضعفة لم يكن على وتيرة واحدة ، بل هناك مقاطع انمازت عن غيرها في كثافة الكلمات المضعفة ، وذلك في المعلقة الواحدة ، فهناك ثلاثة من الشعراء كان وصف الناقة عندهم هو المقطع الأول في نسبة شيوع الكلمات المضعفة ، وهم على الترتيب في نسبة هذا الشيوع طرفة بن العبد ، وعنترة ، والحارث بن حلزة .[1]

فطرفة شاعر مفتون بناقته ، صنعها على عينه صناعة ، ويختار لها من الأوصاف ما يتناسب معه كفتى من علية القوم ، له نزواته وملذاته ، كما يختار لها من الأوصاف ما يمكنها من تحمل أسفار الشاعر وتنقلاته ، وما يرمز إلى مكانته وعزه ، فوجهها نقي أبيض ، وعيناها حادتان ، وأذناها مرهفتان ، وقلبها حديد يحتمل السفر الشاق في الصحراء . يقول :-

٣٠- ووَجهٌ كقِرطاسِ الشَّآمي ومِشْفَرٌ ... كسِبْتِ اليَمَاني قَدُّهُ لم يُحَرَّدِ
٣١- وعَينانِ كالماوِيَّتَيْنِ استَكَنَّتا ... بكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ
٣٢- طَحُوران عُوّارَ القَذَى فَتَراهُما ... كمكحُولَتَيْ مَذعورةٍ أُمِّ فَرقَدِ
٣٣- وصادِقَتا سَمْعِ التَّوَجُّسِ للسُّرَى ... لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أو لصوتٍ مُنَدَّدِ
٣٤- مُؤَلَّلَتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهما ... كسامِعَتَيْ شاةٍ بحَومَلَ مُفْرَدِ
٣٥- وأَرْوَعُ نَبَّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ ... كمِرْداةِ صَخْرٍ في صَفيحٍ مُصَمَّدِ[2]

وإنه في سبيل التعبير عما أراد استخدم ألفاظ مثل "لم يحرّد" ، "عوّار" ، "مندّد" ، "مؤلّلتان" ، "نبّاض" ، "مصمّد" ، وكلها ألفاظ مضعفة ،وكأن الشاعر أراد أن يسبغ من القوة الصوتية لهذه الألفاظ قوة على

---

[1] المقصود بالكثافة ونسبة الشيوع هذه ، هو نسبة وجود الكلمات المضعفة في كل بيت من أبيات المقطع ، وفي سبيل ذلك تم حصر الكلمات المضعفة في المقطع وقسمتها على عدد الأبيات ،وكانت النتيجة أن نسبة شيوع الكلمات المضعفة في وصف الناقة عند طرفة ٠,٦٩٦ ، وعند عنترة ٠,٦٩٢ ، وعند الحارث ٠,٥٠٠ .

[2] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٧٤ وما بعدها الأبيات من ٣٠ إلى ٣٥ .

ناقته . على أن المتتبع لقصيدة طرفة بن العبد يجد أن استخدام الألفاظ المضعفة قد بلغ أعلى نسبة لـــه عنده في وصف الناقة ؛ حيث بلغت نسبة الألفاظ المضعفة عنده في وصف الناقة ٠,٦٩٦ في كل بيت، بينما بلغت نسبة هذه الألفاظ عنده في الوقوف على الأطلال ٠,٦ في كل بيت ، ونســبتها فــي الفخــر والحديث عن النفس ٠,٥ في كل بيت ، والنسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٥٧٨ في كل بيت ، وهكــذا بدا أن حديث طرفة عن ناقته كان حديثاً ملحاً على نفس الشاعر ، فاختار لناقته من الأوصاف ما يــدل على القوة مستغلاً في ذلك الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة .

يشارك طرفة اهتمامه بالناقة كل من عنترة والحارث بن حلزة ، فأما عنــترة فقــد حلّــت محبوبته بأرض الزائرين ، في مكان ناء ويتساءل قائلاً :-

كيف المزارُ وقد تربّع أهْلُها بُعَنَيْزَتيْن وأهْلُنا بالغَيْلم ؟ (1)

ثم يتساءل مرة أخرى قائلاً :-

هل تُبْلغَنّي دارَها شَدَنيَّــةٌ لُعنتْ بمحْروم الشّرابِ مُصرَّم ؟
خَطّارةٌ غِبّ السُّرَى مَوّارةٌ تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُــفٍّ ميثَم
فكأنما أقِصُ الإكامَ عشيّةً بقريب بين المَنْسمين مُصلَّــم (2)

فقد وضع عنترة صفات لناقته حتى تستطيع أن تحمله إلى (عنيزتين) أرض الزائرين التي حلــت بهــا محبوبته ، فناقة عنترة " شدنية " ، فهي من ذلك المكان من أرض اليمن ، كما أنهــا " لعنــت بمحــروم الشراب مصرم " لا لبن فيها وبالتالي لا ولد تخشى عليه أو تتعلق به ، وقد عبر الشاعر بكلمة مصــرّم بهذا التضعيف ، ليعبر عن انقطاع اللبن بهذه القوة .

وناقته أيضاً (خطارة)،تخطر بذنبها مرحاً ونشاطاً (3) ، ومتى هذا ؟ بعد أن سارت الليل كله (غب السرى)، ليدلل على مدى القوة التي تتمتع بها هذه الناقة ، وهيَ " موارة " كثيرة حركة اليد وهــذا أمدح لها ، وهي تكسر الإكام بقوائم ذات أخفاف أو بوظيف ذات خف (4) ، ميثم ، للمبالغــة كأنــه آلــة للوثم (5) ، والوثم الضرب الشديد بالخف ، يقال وثمت الناقــة الأرض بأخفافهــا إذا ضربتهــا بهــا .(6) ويتحدث عن كسرها الأحجار بهذه الأخفاف ، وكأن الذي يكسرها ظليم قد تقارب ظفراه " لأنه إذا كــان

(1) ديوان عنترة – ص ١٤٤ .
(2) ديوان عنترة – ص ١٤٦ .
(3) الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١١٥ .
(4) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣١٩ .
(5) الزوزني – السابق – ص ١١٥ .
(6) ابن الأنباري – السابق – ص ٣١٩ .

كذلك كان أصلب لخفه "[1] ، وهذا الظليم مصلم ، فلا أذن ظاهرة له .واللافت للنظر في ناقة عنترة أمور ، هي :-

١- أنه قد قطعها من كل مايمكن أن تتعلق به ، فلا وليد تحن إليه ، ولا لبن يجهدها إفرازه ، ويعوقها عن السير تجمعه في ضرعها .

٢- أنها ناقة غير عادية ، فهي نشيطة قوية بعد أن قضت ليلها كاملاً في السرى .

٣- هذه العلاقة الصوتية بين كلمتي مصرِّم ، مصلَّم ، والكلمتان دالتان على القطع فهل كانت القطيعة بينه وبين محبوبته عاملاً في اختيار هذه الألفاظ ؟.

لم يشغل وصف الناقة حيزاً كبيراً في معلقة عنترة ، فعلى حسب رواية الديوان ، وصف عنترة ناقته في ثلاثة عشر بيتاً ، إلا أن التركيز على الكلمات المضعفة كان واضحاً ، إذ بلغت نسبة الكلمات المضعفة في هذا المقطع ٠,٦٩٢ في كل بيت ، بينما كانت النسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٤٩٤ في كل بيت ، وبلغت نسبة هذه الألفاظ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ٠,٦ في كل بيت ، ٠,٣٩٢ في المقطع الخاص بالفخر والحماسة .

ثالث الشعراء الذين اهتموا بتكثيف الألفاظ المضعفة في أوصاف ناقاتهم الحارث بن حلزة، فعلى قلة الأبيات التي وصف فيها الناقة إلا أن نسبة شيوع الألفاظ المضعفة عنده قد بلغت ٠,٥ في كل بيت، بينما بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت في المقطع الخاص بالفخر ، ٠,١٢٥ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ، والنسبة العامة لورود هذه الألفاظ في القصيدة قد بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت متساوية في ذلك مع المقطع الخاص بالفخر .

مرت الأبيات التي يتحدث فيها الحارث عن ناقته وقد وردت بها ألفاظ من مثل(دوية) ، (القناص) ، (أتلهى) ، وكل كلمة من هذه الكلمات تؤدي دورها في موضعها ، فكلمة (دوية) منسوبة إلى الدو وهي الأرض الواسعة ، فكأنما ينسبها إلى الصحراء والمفاوز ، و(القناص) بصيغة الجمع للدلالة على كثرة من يتربصون للصيد ، و(أتلهى) أي أن الشاعر يركبها ويتعلل بوطئها وسرعتها وحسن ذهابها ونشاطها في شدة الحر .

فالقناص غير القانص ، وأتلهى غير ألهو ، فالاختيار مقصود لهذه الكلمات .وإذا كان طرفة قد فني في ناقته ، فإن امرأ القيس قد فني في غزله ونسائه ، في حين أنه لم يكن محموداً عند النساء ، لذلك كان طبيعياً أن يستخدم امرؤ القيس في غزله كلمات تحمل جرساً صوتياً قوياً فربما يكون

---

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٣٢٠ .

في هذا الصوت عوض عن شيء آخر أحس بشيء من الضعف فيه [1] ، لذلك جاء حديث امرئ القيس في الغزل مشحوناً بالكلمات المضعفة ، إذ بلغت نسبتها في هذا المقطع ٠,٧٤١ في كل بيت وهذه أعلى نسبة في القصيدة كلها ، بينما كانت النسبة في المقطع الخاص بالليل ٠,٦ في كل بيت ، وفي وصف الفرس ٠,٥٥٥ ، وفي المقدمة الطللية ٠,٥ ، وفي المقطع الذي يصف فيه السيل بلغت ٠,٤٥٤ في كل بيت . في حين بلغت النسبة العامة في القصيدة ٠,٥٤١ في كل بيت .على أن اختيار امرئ القيس لألفاظه اختيار دال وموح ، ففي حديثه عن مغامراته الجنسية يقول :-

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومُرضِعاً	فألْهَيْتُهـا عَنْ ذِي تَمائِـمَ مُغْيِـلِ
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انْحَرفتْ له	بشِـقٍّ وشِـقٌ عندنا لم يُحَوَّلِ
وَيَوْماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعذَّرَتْ	عَليَّ وآلَـتْ حَلْفَـةً لم تَحَلَّلِ
أَفاطِمَ مَهْلاً بعضَ هَذَا التَّدلُّلِ	وإنْ كُنْتِ قد أزْمَعْتِ صُرْمِي فأجْمِلِي [2]

فاختيار ألفاظ (لم يحول) ، (تعذرت) ، (لم تحلل) ، (التدلل) ، اختيار معبر صوتياً ودلالياً في آن واحد ، فأما من الناحية الصوتية - وهي المعنية في هذا المجال - فقد جاءت هذه الألفاظ المضعفة العين ، دالة على القوة في الفعل والحدث . فكلمة (تعذرت) في سياقها دالة على المدى الذي بلغه دلال محبوبته وتمنعها عليه ، وقد ساهمت القيمة الصوتية الناتجة عن تضعيف صوت الزاي في إبراز هذه الدلالة ، فقد اجتمع في هذه اللفظة التضعيف الدال على قوة الحدث وصوت الزاي - وهو من الأصوات التي تحدث صفيراً عند النطق بها - فخرجت الكلمة دالة على القوة في ذاتها مبرزة هذه القوة في صوت الصفير .

إن سماع هذه اللفظة يجعل المتلقي يتخيل الشاعر وهو يجذب إليه محبوبته جذباً ، وهي تتأبى عليه ، وتتمنع ، وكلما حاول أن يشدها إليه أكثر ، تمنعت عليه أكثر ، وهذا صوت الزاي يصور حركة الشد والجذب الواقعة بين الشاعر ومحبوبته .

وقوله (لم تحلل) اجتمعت فيه عوامل صوتية دالة على الحدث ، فبالإضافة إلى هذا التضعيف الذي يقوي دلالة هذا الفعل ، نجد صوت اللام الدال في مجموعه على النفي-(لا-لن-لم)- يتكرر في لفظ (تحلل) ثلاث مرات . وما هذا إلا لتوكيد دلال محبوبته عليه ، والذي يطالبها بالتخلي عنه في قوله " أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل " ، والذي اجتمع فيه أيضاً تكرير صوت اللام توكيداً للتمنع والدلال .

---

[1] راجع ما جاء في الشعر والشعراء عن رأي النساء في امرئ القيس وما يكرهن منه - ص ٦٣ .

[2] ديوان امرئ القيس - ص ١٢ .

إن الزيادة في نسبة شيوع صوت اللام في مقطع الغزل عند امرئ القيس لتؤكـــد لجـوء الشاعر إلى هذا الصوت ، وتحميله معاناته وأحاسيسه ، إذ بلغت نسبة شيوع هذا الصوت فـــي مقطـــع الغزل ١١,٦٧٧٪ مقارنة بعدد أصوات المقطع ، حيث بلغت تكرارية أصوات اللام في هـــذا المقطـــع ١٥٨ مرة بينما جملة الأصوات في هذا المقطع ١٣٥٣ .

ولبيد يحشد في مقطع الغزل – على قلة عدد أبياته – ألفاظاً مضعفة ، ففي قوله :–

بل ما تَذَكَّرُ من نَوارَ وقد نَأَتْ   وتقطَّعت أسبابُهَا ورِمامُهَا

يذكر كلمات (ما تذكر) ،(وتقطعت) ، ليدلل على تدهور العلاقة بينه وبين محبوبته ، وكأنمـــا ينفـــي عن نفسه أن تتذكر شيئاً يربطه بنوار ، مستغلاً هذا التضعيف في قوله (تذكر) ، كما يستغل (ما) التي ظاهرها الاستفهام ، وواقع حالها تقرير ، وكيف تتذكر نفسه نوار هـــذه ، وقـــد " تقطعـــت " – بهـــذا التضعيف – كل الأسباب التي تربطه بها ، ولعل تضعيف صوت الطاء ، بما فيه من قلقلة ليعبر عــــن الحركة المصاحبة لعملية التقطيع .

لقد تغزل لبيد في ستة أبيات ، بلغت نسبة الأصوات المضعفة فيها ٠,٨٣٣ كلمة في كـــل بيت، في حين بلغت النسبة العامة للأصوات المضعفة في القصيدة كلها ٠,٥١١ كلمة في كـــل بيـــت ، ولعل هذا التكثيف للأصوات المضعفة في مقطع الغزل عنده مقصود فنياً ، فالأصوات التـــي يريـــد أن يعبر عنها الشاعر في هذا المقطع ، يريد أن يعبر عنها بقوة ، فاختار الأصوات المضعفة لتمثـــل هـــذه القوة .

وزهير الذي فني في مديح هرم بن سنان ، يريد أن يجعل لنفسه شيئاً فـــي قصيدتـــه فاختـــار مقطـــع الأطلال، وأثقله بالأصوات المضعفة ، وكأنما يريد أن يجد ذاته في أحاديثه عن أطلاله . فيقول :–

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمنَةٌ لم تَكَلَّمِ   بحَومَانةِ الدَّرَّاجِ فالمتَثَلَّمِ

فقد حشد في هذا البيت ألفاظاً ثلاثة مضعفة هي (تكلم) ، (الدراج) ، (المتثلم) ، وفـــي اللفظـــة الأولـــى (تكلم) يحذف الشاعر التاء ، وكأنه يريد أن يجعل أداة النفي (لم) أكثر التصاقاً بالفعل الـــدال علـــى الحدث ، تكلم : ليؤكد نفي الكلام ، فقد استغل الشاعر إذن عاملين هنا لإبداع الدلالة في هذا البيـــت ، العامل الأول وهو عملية التضعيف لصوت اللام – عين الكلمة – والعامل الثاني حذف التاء ليقرب بين أداة النفي والفعل الذي يريد أن ينفيه .

(ب) التكرير :-

أفاد ابن جني من ملاحظة الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومـداً فقالوا : صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا : صرصر "[1] ، فتوسع فيها ، ونماها ، فيقول " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ما مثلاه [2] ، وذلك أنـك تجـد المصـادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعة ، والقلقلة ، والصلصلـة ، والقعقعـة ، والصعصعـة ، والجرجرة ، والقرقرة ، ووجدت أيضاً (الفعلي) في المصادر والصفات إنما تـأتي للسـرعة ، نحـو البشكي ، والجمزي، والولقي "[3] .

ولم تكن ملاحظات الخليل وسيبويه ، ومن بعدهما ابن جني ، ملاحظات انطباعية ، بل كـانت نتيجة استقراء لكلام العرب وأشعارهم ، مما جعلهم يحسون بأصوات اللغة ويتذوقونها ذوقاً يدعو إلـى الإكبار والإعجاب .

والتكرير الصوتي ملحوظ عند امرئ القيس ، إلا أنه واضح بصورة جلية في المقطع الخـاص بالغزل ، وكأنه قد قصد إلى هذا التكرار قصداً ، ليحقق هدفاً فنياً أو نفسياً من وراء ذلـك ، والأبيـات التالية تظهر مدى عناية الشاعر بالتكرير الصوتي ، يقول :-

فلمّا أجَزْنا ساحةَ الحَيِّ وانْتَحَـى ... بنـا بَطْنُ حقـف ذِي ركـام عَقَنْقَـلِ
إذا التفتت نحوي تَضَوَّعَ ريحهـا ... نَسِيـمَ الصَّبَـا جاءَتْ بَرَيَّا القـرنفُـلِ
إذا قـلت هاتي نوليني تَمَايَلَـتْ ... عَلَيَّ هَضيمَ الكَشْـحِ رَيَّـا المُخَـلْخَـلِ
مُهَفْهَفَـةٌ بيـضاءُ غَيْرُ مُفَاضَـةٍ ... تَرائِبُـها مَصْقُـولَـةٌ كالسَّجَنْجَـلِ[4]

فقد عمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ " عقنقل " ، " المخلخل " ، " مهفهفة " ، " سجنجل " ليعبر من خـلال التكوين الصوتي لهذه الألفاظ عما يجيش في نفسه ، وعن معانٍ كامنة في الصدور وبين السطور.

فالتكـرير الصوتي في كلمة " عقنقل " يصور المكان الذي ذهب إليه الشاعر مـع محبوبتـه ، والعاشقان يدركان أنهما متبوعان ، فأرادا أن يضللا طالبيهما ، وذلك بتغطية آثار أقدمهما ، والشـاعر يصف هذا بقوله :-

---

[1] ابن جني – الخصائص – ٢ / ١٥٤ .

[2] يقصد بذلك الخليل بن أحمد وسيبويه .

[3] ابن جني – الخصائص ٢ / ١٥٥ .

[4] ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .

خرجت بها تمشي تجر وراءنا   على أثرينا ذيل مرط مرحل [1]

تفعل المعشوقة هذا ، وهما يسلكان طريقاً معوجاً ملتوياً ، تداخلت مسالكه وتراكمت رماله ، وهذا هو قول الشاعر :-

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى   بنا بطن حقف ذي ركام عقنقل [2]

والتكوين الصوتي للفظة عقنقل يدل على هذا المكان ويصوره ، فصعوبة الطريق يصورها صوت القاف الصعب ، والذي تكرر في هذه اللفظة ، كما أن تداخل هذا الطريق يصوره الميزان الصرفي للكلمة ، فكلمة " عقنقل " توزن على " فعنعل " ، فهذه النون الداخلة والزائدة تصور تداخل هذا الطريق، كما أن تكرار صوت العين يعبر عن مدى هذا التداخل . فإذا أضيف إلى هذا أن الوزن " معقد " ليصور تعقيد الطريق الذي سلكه الشاعر مع محبوبته ، لظهر واضحاً أن الشاعر قد قصد إلى اللفظة قصداً ليحقق من ورائها هدفاً فنياً . يصف الشاعر محبوبته وصفاً جسدياً ، فيقول :-

إذا قلت هاتي نوليني تمايلَتْ   عليّ هَضيمَ الكَشْحِ رَيّا المخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غيرُ مُفَاضَةٍ   ترائبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ [3]

ومن الأوصاف التي حشدها الشاعر لمحبوبته أنها "ريا المخلخل" والريا " الممتلئة لحماً المكتنزة "[4] ، والمخلخل موضع الخلخال ، فموضع خلخالها مملوء لحماً مكتنز ، وهذه صفة محمودة في المرأة ، واختيار لفظة " المخلخل " ليعبر به عن موضع الخلخال اختيار له ما يبرره من الناحية الصوتية، والناحية الدلالية .

فأما من الناحية الدلالية ، فالمخلخل غير المتضام وخُلخل الشيء جعله غير متضام [5] فالخلخال غير متضام مع موضعه من ساق الأنثى ، فهو مخلخل في حركته ، وحركته تابعة لحركة صاحبته ، كما أن حركة معشوقة امرئ القيس تابعة لحركته ، ثم جاء صوت الخاء المفخم والمكرر ليعبر عن فخامة هذا الموضع من جسد المرأة .

---

(1) ديوان امرئ القيس – ص ١٤ .

(2) ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .

(3) ديوان الشاعر – ص ١٥ .

(4) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٨ .

(5) اللسان والمعجم الوجيز – مادة خلخل .

ثم يصفها بأنها مهفهفة ، والمهفهفة " الخفيفة اللحم التي ليست برهلة ولا بضخمة البطن " [1] فاختار لهذه الصفة أصوات الهاء والفاء ، فصوت الهاء يخرج سهلاً ، لا ينحبس معه نفس ، وهو صوت مهموس يجاوره صوت مهموس آخر هو الفاء ، عند النطق به يضيق مجرى الهواء عند مخرج الصوت [2] ، فمثلا في ذلك بطنها الضامر ، وكشحها الدقيق ، ومحيط وسطها الضيق .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه اللفظة تبدأ بميم مضمومة وتنتهي بتاء مضمومة ، والضمة حركة أمامية ، وكأن هذه الضمة تظهر حركة الشاعر ومعشوقته ، كل منهما تجاه الآخر ليضمه إليه ،كما تصور أصوات الهاء والفاء جسم هذه المعشوقة .فأما ترائب هذه الفتاة ، فإنها ملساء مصقولة ، إذا أمررت يدك عليها وجدتها كالسجنجل ، ولعل هذه السين تسمع المتلقي صوت حركة يد الشاعر على ترائب هذه المحبوبة ، يؤازرها في إبداع هذه الصورة صوت القلقلة الناشئ عن صوت الجيم ، والذي تكرر في اللفظة ، كما يؤازرها أيضاً في هذا صوت النون والغنة الناشئة عنه .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الكلمة مسبوقة بلفظة " مصقولة " فصفير الصاد يسمع المتلقي صوت حركة اليد على هذه الترائب ، والقاف تصور الحركة نفسها وقلقلة اليد على هذه الترائب ، فأما الضمة المشبعة المصاحبة للقاف فإنها تمثل امتداد الحركة واستمراريتها .

لقد وردت الألفاظ ذات الأصوات المكررة في معلقة امرئ القيس سبع مرات ، واحدة في مقطع الأطلال ، وهي كلمة " فلفل " وذلك في قوله :-

ترى بَعَرَ الأرآم في عَرَصَاتها وقيعانها كأنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ [3]

كما وردت كلمة واحدة في المقطع الذي يصور فيه ليله الطويل وذلك في قوله :-

فقلْتُ له لمَّا تمطَّى بجوزه وأردَفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ [4]

ووردت خمس كلمات في المقطع الخاص بالغزل ، هي " جلجل " ، و " عقنقل " ، و " المخلخل "، و " مهفهفة " ، و " سجنجل " . وقد سبق الحديث عن أربع منها ولم يبق إلا كلمة جلجل والتي وردت في قول الشاعر :-

ألا رُبَّ يوم لكَ منهنَّ صالحٍ ولا سيَّما يَوْمٌ بدارةِ جُلْجُلِ [5]

---

(1) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٨ .

(2) اد. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٥٣ .

(3) ديوان امرئ القيس – ص ٨ .

(4) ديوان امرئ القيس – ص ١٨

(5) ديوان امرئ القيس – ص ١٠ .

والقصة التي يتناقلها الرواة عن يوم دارة جلجل مشهورة ، والسؤال هل وفقت كلمة جلجل صوتياً بما يتناقله الرواة من هذه القصة ؟.

في تصوري أن الجلبة التي حدثت في ذلك اليوم – كما تقول القصة – يحكيها للمتلقي صوت الجيم المركب المصوت والمصحوب بضجة عشوائية .[1] وأحداث ذلك اليوم مركبة ، متراكمة ، صاحبتها أصوات ، كأصوات الماء الذي تغتسل فيه الفتيات ، وأصوات الحديث الذي دار بين الشاعر وبينهن ، والذبح والسلخ والشي ، كل هذه أصوات ، وأصوات عشوائية أيضاً ، صورتها تلك الجيم المكرورة في قول الشاعر " جلجل ".

حالة من الحزن والكآبة تسيطر على عنترة ، وما ذلك إلا لفراق من أحب ، انعكست هذه الحالة على اختياره للألفاظ ، فالليل رغم عتمته إلا أنه يوصف بأنه مظلم ، وكأنها ظلمة فوق ظلمة ، والإبل تأكل نباتاً له حب أسود " حب الخمخم " ، إذا أكلته الغنم قلت ألبانها وتغيرت [2] ، والحلوبة سود ، وسوادها كخافية الغراب الأسحم .إنه حشد من السواد المتراكم بعضه فوق بعض ، وذلك في قوله :–

إن كنتِ أزْمَعْتِ الفِراقَ فإنما زُمَّت ركابُكُم بليلٍ مظلمِ
ما راعني إلا حَمولةُ أهلِها وسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حبَّ الخِمخِمِ
فيها اثنتانِ وأربعون حَلوبةً سُوداً كخافيةِ الغُرابِ الأسحمِ[3]

ليس كل شيء أسود فحسب ، بل في طريقه إلى الجدب أيضاً ، فالأنعام السوداء في الليل المظلم ، تسف حباً أسود ، سوف يقلل من ألبانها ويغيرها ، وما كل هذا إلا لأن محبوبته قد رحلت وتركته يكابد الحياة وحيداً .

التكوين الصوتي لكلمة الخمخم يفي بالتعبير عن هذه النفس الحزينة ، فهذه الكسرات الثلاث ، التي ساهمت في التكوين الصوتي لهذه الكلمة ، تعبر عن النفس المنكسرة الحزينة التي فقدت من أحبت. كما أن صوت الخاء الرخو المهموس والذي تكرر في هذه اللفظة ، لتدل رخاوته وهمسه على هذه الحالة الحزينة المسيطرة على الشاعر ، فالشاعر يهمس بحزنه ، من خلال هذه الخاء ، وصوتها المهموس ، ويصاحب هذا الهمس غنة تترجمه صوت الميم الساكنة ، الواقعة بين الصوتين المهموسين ، وكأن الشاعر يريد أن يهمس مغنياً بآلامه وأحزانه من خلال هذه الأصوات ، أصوات الخاء والميم المكررة .

سيطرة اللون الأسود على تفكير عنترة ، سيطرة لافتة للنظر ، فهل كان الإحساس العميق بالحزن سبباً دفع الشاعر لأن يرى كل شيء في هذه الحياة أسود ؟ أم أن سواد بشرته ، ومعاناته بسبب

---

[1] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٣ .

[2] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٤ .

[3] ديوان عنترة – ص ١٤٤ .

هذا السواد ، دفع الشاعر لأن يسبغ صفة السواد على كلِّ شيء ، وأن يبرز هـذه الصفة ، كنوْع مـن رد الاعتبار لهذا اللون ؟ لذلك يركز الشاعر على وصف الليل - وهو أسود - بأنه مظلـم ، ويصـف الغذاء الذي تتناوله الأنعام بالسواد ، ويصف الأنعام نفسها بأنها سوداء ، بل داكنة السواد .

فإذا كان السواد عيباً ، فالحياة نفسها سوداء ، وهذا الليل يمثل هذا السواد ، ومصـادر التغذيـة سوداء ، حب الخمخم أسود ، وهو غذاء الأنعام ، والأنعام سوداء ، وهي غذاء للبشر ، فمـن يعـادي اللون الأسود ، فليعاد الحياة كلها . وليمت جوعاً .

تتأكد سيطرة اللون الأسود على عنترة في حديثه عن الظليم الذي شبه الناقة به وذلك في قوله :-

فكأنما أقِصُ الإكامَ عشيـةً بقريب بين المَنْسِمين مُصلَّمِ
تأوى له قُلُصُ النَّعام كما آوتْ حزَقٌ يمانيةٌ لأعْجَمَ طِمْطِمِ [1]

يقـول " تأوي إلى هذا الظليم صغائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلى راع أعجم عيـي لا يفصـح ، شبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبشي ، وقلص النعام بإبل يمانية ، لأن السواد فـي إبـل اليمانيين أكثر ، وشبه أويها إليه بأوي الإبل إلى راعيها ، ووصفه بالعي والعجمة لأن الظليم لا نطق له"[2]

إنه دفاع آخر عن السواد ، فالظليم أسود والراعي أسود ، والنعام سود أيضـاً . فمـاذا بقـي للأبيض يمكن أن يفاخر به ؟

لقد جمع عنترة للراعي صفتين ، الأولى السواد والثانية عدم القدرة على النطق فهـو عيـي لا يفصح ، فهل استطاعت كلمة " طمطم " أن تحمل مراد الشاعر إلى المتلقين ؟

في الواقع أن شخصية الراعي هذه ليست إلا شخصية عنترة ، فهو ذلك العبـد الأسـود الـذي يرعى لقبيلته ، والذي أفقده القدرة على النطق والكلام فقدان محبوبته ، أنه عـي نفسـي وليـس عيـاً فسيولوجياً ، إنه عي بسبب الظروف التي وضع فيها ، والتي أفقدته محبوبته ، فشخصية الراعـي إذن هي شخصية عنترة ، ولجوء عنترة إلى أصوات الإطباق - المفخمة - محاولة منه إلى تفخيم صـورة هذا الراعي ، فلقد تكررت هذه الأصوات خمس مرات في البيتين السابقين ، صوتان منها فـي كلمـة (طمطم) وحدها ، التي هي وصف لكلمة (أعجم) والمقصود بكلمة أعجم راع حبشي أسود .

---

(1) ديوان عنترة - ص ١٤٦ .

(2) الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١١٥ ، ١١٦ .

وصف الراعي بصوتين مفخمين ، ولكن الراعي مكسور النفس ، فلابد من التعبير عن هذا الانكسار ، والكسرة التي تكررت ثلاث مرات في كلمة " طمطم " تحمل عن الشاعر هذا الانكسار . لقد حملت كلمة (طمطم) نفسية عنترة ببعديها المتناقضين :

البعد الأول وهو الإحساس بالفخار لأنه فارس عظيم وهذا ترجمه صوت الطاء المفخم والمكرور، والبعد الثاني وهو الإحساس بالانكسار وهذا ترجمته الكسرة المكرورة مرات ثلاث في هذه الكلمة التي تتكون من أربعة أصوات ، ثلاث منها مكسورة والرابع ساكن !!.

يحاول عنترة أن ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويسمعه أصوات الأبطال الذين يعانون أهوال القتال ، وتحمل كلمة " تغمغم " عن الشاعر هذا العبء ، فيقول :-

في حوْمةِ الموتِ التي لا تشْتكي غمَراتها الأبطالُ غيرَ تَغَمْغُمُ

فصوت الغين " الاحتكاكي المصوت "[1] ، والذي تكرر مرتان في كلمة " تغمغم " وتكرر أربع مرات في البيت ، ينقل إلى المتلقي جو الميدان ، يؤازره في هذا الغنة الناتجة عن صوت الميم والذي تكرر خمس مرات في البيت ، كما يؤازره صوت الشين الذي يحدث " ضجة عشوائية "[2] عند النطق به، ويؤازره أيضاً صوت التاء،وهو صوت انفجاري تكرر في البيت سبع مرات ليصور الموقف المتفجر في ميدان المعركة.

فالتشكيل الصوتي لكلمة " تغمغم " ، بل التشكيل الصوتي للبيت كله ، نقل إلى المتلقي ميدان المعركة ، فالضجة الناتجة عن صوت الشين ، والانفجارات الناتجة عن صوت التاء ، والغنة الناتجة عن صوت الميم – ذي الرنين –[3] ، والاحتكاك الذي تظهره أصوات القاء والهاء والحاء والغين[4] ، كل ذلك ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويجعله يعيش أحداثها .

وإذا كانت كلمة " تغمغم " قد ساعدت على تصوير جو المعركة تؤازرها في ذلك أصوات أخرى في البيت فإن كلمة " تحمحم " التي وردت في قول الشاعر :-

فازْورَّ منْ وقْع القَنا بلَبانَهَ وشَكا إليَّ بعَبْرة وتحمْحُم

(1) سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٨ .

(2) سليمان العاني – السابق – ص ٥٧.

(3) سليمان العاني – السابق – ص ٥١ .

(4) سليمان العاني – السابق – ص ٥٦، ٩٤ ، ٩٤ ، ٥٨ على الترتيب .

قد صورت حالة الحصان أثناء المعركة ، فصوت الحاء الاحتكاكي المصوت ،والمسبوق بصوت التاء الانفجاري ، والذي مهد له بصوتي الزاي والشين وهما من أصوات الصفير ، كل هذا يصور للمتلقي الحالة التي عليها حصان الفارس في ميدان المعركة .

اشترك عنترة مع امرئ القيس في عدد الكلمات التي وردت عندهما ، فكل منهما قد أورد سبع كلمات ، سبقت الإشارة إلى الكلمات التي وردت عند امرئ القيس . وكلمات عنترة هي : " الخمخم " ، و " طمطم " ، و " قمقم " ، و" عرمرم " ، و " تغمغم " ، و " تحمحم " ، و " ضمضم " .

إلا أن امرأ القيس قد ذكر خمساً من كلماته في المقطع الخاص بالغزل ، وعنترة نثر كلماته في قصيدته كلها ، والشيء اللافت للنظر عند عنترة أن ثلاثاً من كلماته تصف أصواتاً وهذه الألفاظ هي : " طمطم " ، " تغمغم " ، " تحمحم " ، واسماً لعلم " ضمضم " واسماً لمكان " قمقم " واسماً لنبات ، " الخمخم " ، ووصفاً دالاً على الكثرة " عرمرم " . والذي ورد في قوله :-

طَوْراً يُجَرِّدُ للطِّعان وتارةً   يَأوي إلى حصدِ القسيِّ عَرَمْرَمِ[1]

وذلك في معرض حديثه عن حصانه وعن بلائه في المعركة ، إذ يقول " مرة أحمل عليه على الأعداء فأحسن بلائي ، وأنكى فيهم أبلغ نكاية ، ومرّة انضم إلى قوم أحكمت قسيهم وكثر عددهم "[2]

وإذا كان المعنى القاموسي لكلمة عرمرم هو الكثير [3] ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤيد هذا المعنى ، فالراء وهو أحد أصواتها ، صوت مكرر ، وقد تكررفي الكلمة مرتان ، في إشارة واضحة إلى الكثرة ، ولقد مهد الشاعر لتكرار صوت الراء في اللفظة بتكرار هذا الصوت أربع مرات ، في الشطر الأول من البيت ، ليؤكد من خلال تكرار هذا الصوت "المكرر" ، هذه الكثرة غير المعهودة لقسي الأعداء .

ثالث الشعراء في هذا المجال هو طرفة بن العبد ، فقد وردت عنده أربع كلمات بها هذا التكرار الصوتي ، اثنتان منها في الغزل وردتا في قوله :-

وفي الحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ   مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلؤٍ وَزَبَرْجَدِ
خَذُولٌ تُراعِي رَبْرَباً بخَمِيلةٍ   تَنَاوَلُ أَطْرافَ البَرِيرِ وتَرْتَدِي[4]

---

[1] شرح ديوان عنترة – ص ١٥٠ .

[2] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٣٤٤ .

[4] ابن الأنباري – السابق – ص ١٣٩ وما بعدها

حيث يصف محبوبته بأنها ظبي أحوى قوي واستغنى عن أمه ، يلعب وقد تحلت وتزينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، وأن هذه الظبية قد خذلت أولادها ، وذهبت مع صواحبها ترعى في أرض ذات شجر، وأنها لطول عنقها تتناول أطراف الأراك وترتدي بأغصانه .[1]

فالمحبوبة التي يتحدث عنها الشاعر قد استغنت عن أمها ، وخذلت أبناءها وتركتهم ، وفرغت إلى نفسها وإلى حبيبها ،– وهذا ما يريده الرجل من المرأة ، يريد منها ألا يشغلها عنه والد ولا ولد ، إذ يريدها خالصة له –وأن هذه المحبوبة ، ذات عينين سوداوين ، وشفتين حمراوين تضربان إلى السواد ، وقد تزينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، لتزداد جمالاً في عين من أحبها .

وقد أضفى الشاعر على محبوبته نوعاً من التفخيم ، وذلك بتكرار ثلاثة من أصوات الإطباق في وصف المحبوبة ، وذلك في كلمات " ينفض " ، " مظاهر " ، " سمطى " ؛ كما أسمع المتلقي صوت احتكاك العقدين عندما تتحرك صاحبتهما من خلال صوت السين في كلمة " سمطى " وصوت الزاي في كلمة " زبرجد " ، والذي مهد له صوت الشين في كلمة " شادن " .

وقد جاءت كلمة لؤلؤ ، بصوت اللام المكررة ، والذي قال عنه العلماء أن الأصل فيه الترقيق[2]، لترمز إلى رقة هذا العقد الذي تتحلى به المرأة ، ومعها صوت الهمزة ، وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس [3] ، لتمثل محطات في سياق هذا العقد الرقيق ، سمّها إن شئت عقداً أو علامات كالتي في المسبحة لتضيف جمالاً إلى جمال هذا العقد .

يصف الشاعر محبوبته بتلك الأوصاف ، وعلى الفور تلح عليه (خولة) ، فيأتيه صوت الخاء مطيعا فيقول :–

خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ   تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

ومن اللافت للنظر في هذا البيت ما يلي :–

١– تكرار صوت الخاء مرتين من بين خمس وأربعين مرة ورد فيها هذا الصوت خلال القصيدة البالغ عددها مائة بيت وثلاثة أبيات .

---

(1) راجع في شرح البيتين الزوزني –شرح المعلقات السبع – ص ٦٦ ، ٦٧ وابن الأنباري في شرح القصائد السبع ص ١٣٩ وما بعدها . وقد ذكر الزوزني في معنى خذول:أي خذلت أولادها ، وهذا أقرب إلى طبيعة البيت من المعنى الذي ذكره ابن الأنباري للخذول حيث قال الخذول التي خذلت صواحبها وأقامت على ولدها .

(2) د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٦٠ .

(3) د. إبراهيم أنيس – السابق – ص ٨٣ .

٢-تكرار صوت الراء سبع مرات، وهو صوت مكرر بطبعه ، ليناسب الأفعال التي وردت في البيت والتي تفيد صيغها التكرار، مثل (تراعى) ، (تناول) والتي أصلها (تتناول) ، وهي أفعال دالة على الحال والاستقبال مما يدل على إمكانية تكرار الحدث .

٣- التكوين الصوتي لكلمة (ربرب) تكوين موح ، فإذا كان الربرب هو القطيع من الظباء ، وأن محبوبة الشاعر واحدة من هذه الظباء ، فلابد من إضفاء صفات الفخامة والحيوية على هذه الظباء ومن ثم على محبوبته ، وتولى صوت الراء هذا التفخيم ، فهو في هذا الموضع صوت مفخم [1] ، وأن هذه الفخامة تتفجر شباباً وحيوية ، وتولى صوت الباء هذا الجانب ، فهو صوت انفجاري شديد [2]، وهكذا جمع الشاعر لمحبوبته تدفق الشباب وحيويته ، فهي " شادن " وروعة الجمال و فخامته ،فهي (مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد) ، كما أنها حواء أيضاً " وفي الحي أحوى " .

والكلمة الثالثة عند طرفة وردت في قوله :-

وأَرْوَعَ نبَّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ كمِرْداةِ صَخْرٍ في صَفيحٍ مُصَمَّدِ [3]

حيث يصف قلب ناقته ، والململم المجتمع الخلق الشديد الصلب [4] ، وقد تولت حركتي الضمة الواقعتان على الميم الأولى والأخيرة جزءاً من الإيحاء بهذا الاجتماع ، ونطق الميم الساكنة الواقعة في وسط الكلمة يصاحبه ضم الشفتين ، كرمز موح بهذا الاجتماع أيضاً ، فأما باقي صفات القلب فقد تولى صوت الصاد والذي تكرر ثلاث مرات في هذا البيت في حين أنه قد تكرر إحدى وأربعون مرة في القصيدة كلها ، تولى هذا الصوت إضفاء صفة الفخامة على هذا القلب كما تولى أيضاً الإيحاء بصوت دقات القلب ، أليست الصاد من أصوات الصفير ؟!.

والكلمة الرابعة عند طرفة هي كلمة جمجمة والتي وردت في قوله :-

وجُمجمةٌ مِثْلُ العَلاةِ كأنّما وَعَى المُلتقَى منها إلى حَرفِ مِبرَدِ [5]

هذه هي الكلمات الأربع التي وردت عند طرفة ، اثنتان منها في الغزل ، وواحدة في وصف قلب الناقة، وواحدة اسم لجزء من أجزاء ناقته وهي (الجمجمة) .

وزهير يستخدم كلمتين فيهما تكرير صوتي ، فأما الأولى فهي كلمة " ضمضم " ، وهي اسم لعلم جاء في قوله : -

---

[1] راجع د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٦٢ .

[2] راجع د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٥٢ .

[3] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٧٩ .

[4] الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٧٩.

[5] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٧٣ .

لَعَمري لَنِعْمَ الحيُّ جَرَّ عليهمُ بما لا يُوَاتيهمْ حُصَينُ بنُ ضَمضَمِ .[1]

وأما الكلمة الثانية فقد وردت في قوله :-

وَمَن يُوفِ لا يُذْمَمْ وَمَن يُفْضِ قَلْبُه إلى مُطمئنِّ البِرِّ لا يَتَجمجَمِ .

يمدح زهير هرم بن سنان والحارث بن عوف بوفائهما بعهدهما ، ويريد أن يسمع الناس جميعاً هذا المديح ، فيحشد لهذا كماً من أشباه الصوائت ، ربما لم يجتمع في بيت أخر ، فقد ورد صوت الميم ثماني مرات ، والنون أربع مرات ، واللام أربع مرات ، والراء مرتين ، فقد وردت أشباه الصوائت في هذا البيت تسع عشرة مرة ، وهي نسبة تقرب من نصف عدد الأصوات الواردة في البيت .

إن هذا الحشد لأشباه الصوائت مقصود فنياً ، مقصود لإسماع الدنيا وفاء الممدوحين ، ومقصود لإسماع الدنيا نتيجة الوفاء " ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم " .

وإذا كان المعنى الدلالي لكلمة يتجمجم هو يتردد ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤدي هذا المعنى أيضاً ، فهذا صوت الجيم والذي تكرر مرتين وهو ، صوت من أصوات القلقلة ، يوحي بهذا الاضطراب وهذا التردد الذي تعنيه كلمة يتجمجم ، وقد مهد الشاعر لهذا الاضطراب وهذا التردد بأصوات أخرى تدل على القلقلة أيضاً ، كصوتي القاف والباء في قوله " قلبه " ، وصوت الطاء في "مطمئن " ، وصوت الباء في " البر " . كما يشترك صوت الراء في الإيحاء بهذا المعنى ، إذ " يتكون هذا الصوت بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً " [2] ، فاللسان يتردد على اللثة تردداً سريعاً حتى يتمكن من النطق بصوت الراء ؛ وكأن هذا التردد يوحي باللفظة الآتية " يتجمجم " التي جمعت صوتين من أصوات القلقلة .

واستخدم عمرو بن كلثوم كلمة واحدة في حديثه عن الخمر، وذلك في قوله :-

مُشَعشَعةً كأنَّ الحُصَّى فيها إذَا ما الماءُ خالطَها سَخِينا[3]

حيث يصف الخمر بأنها ممزوجة بالماء ، وأن فيها احمراراً ، وكأنها من شدة حمرتها التي فيها نور هذا النبات الأحمر، فإذا ما شربناها سخيناً وجدنا بعقائل أموالنا وذلك على اعتبار أن (سخيناً) من السخاء .[4]

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٧٥ .

[2] د. كمال بشر – علم اللغة العام – الأصوات – ص ١٢٩ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٧٢ .

[4] راجع الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٩٣ . ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٧٢ .

والمقصود بكلمة مشعشعة أنها ممزوجة بالماء ، جاء في اللسان " ظل شعشع أي ليس بكثيف ومشعشع أيضاً كذلك " [1] ، فكأن الخمر قد خف تركيزها عند خلطها بالماء ، وهذه الضجة العشوائية [2] التي يثيرها صوت الشين المكرر في هذه اللفظة ، تظل على حالها ولا يقطعها ويخفف من حدتها إلا صوت العين الذي يظهر في هذه الحالة على " شكل فجوة صامتة "[3] ، وكأن هذه الفجوة الصامتة تخفف من حدة الضجيج الذي يثيره صوت الشين ، كما خففت الماء حدة الخمر ومن كثافتها .

ولم يستخدم كل من لبيد والحارث بن حلزة هذا النوع من الألفاظ ولا غرابة في هذا ، فلكل شاعر خصائصه الأسلوبية التي تميزه عن غيره من الشعراء هذا بصفة عامة ، وفي حالة لبيد والحارث ابن حلزة على وجه الخصوص فإنه يمكن القول أن الميل الواضح للصنعة عند لبيد ، وحرصه على توضيح فكرته دفعاه للبعد عن استخدام هذا النوع من الألفاظ ، وفي حالة الحارث بن حلزة ، فإن مكان إنشاد القصيدة كان سبباً واضحاً في بعد الشاعر عن هذا النوع من الألفاظ ، لقد أراد الحارث أن يكون حديثه لدى الملك واضحاً لا لبس فيه ولا غموض ، ولا يخضع لوشاية الواشين .

---

[1] اللسان – مادة (شعع) .

[2] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ .

[3] سليمان العاني – السابق – ص ٩٩ .

ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للألفاظ

"والراجح أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة . ويمكن أن تشهد الدليل على ذلك بوضوح في أسماء الأصوات "[١]

لا شك أن لكل فنان أدواته التي يعبر بها ، والتي ينقل من خلالها إحساسه للآخرين ، واللغة أداة الكاتب – شاعراً كان أو ناثراً – لنقل هذا الإحساس ، إلا أن لغة النثر غير لغة الشعر ، " فالأولى إشارية عقلية ، والثانية إيحائية قلبية "[٢] ، ولا أريد أن أسير في ركب الذين يزعمون أن للشعر ألفاظاً خاصة ، أو أن هناك ألفاظاً لا تصلح للاستعمال الشعري ،ولكنني أريد أن أوضح أن اللغة الشعرية تتخطى" الحدود المألوفة والمعتادة في لغة الخطاب المباشر ، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع "[٣] ، وذلك لأن لغة الشعر هي لغة " التصوير المكثف " ، والخيال المتعقل الخلاق ، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي ، أو تغوص في الأعماق ،هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه ، ولكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات "[٤]،وهل كانت المعاناة في قراءة الشعر ونقده إلا من أجل البحث عن هذا الجمال ، المتكامل العلاقات ، المتناغم الأصوات ؟!.
وعمل المبدع يكاد ينحصر في محاولة وضع يده على الطاقات الكامنة في اللغة ليفجرها محدثاً دوياً هائلاً وتأثيراً مقصوداً ، فالقصيدة " موضوع لغوي من نوع خاص ، واللغة توظف فيها على نحو متميز ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماماً خاصاً للوحدة اللغوية للعمل الشعري[٥] ، فالاهتمام باللغة في واقع الحال اهتمام بالعمل الأدبي كله ، فاللغة ليست هي وسيلة التعبير والخلق فحسب ، بل هي " موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات ، كائناً ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائناً ذا صوت يحمل صورة ، وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبي ، إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه[٦] ".

---

[١] د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف بمصر – الطبعة الثانية – ١٩٥٩ – ص ٣٢١ .

[٢] د. عبدالقادر الرباعي–(قراءة الشعر القديم)طاقة اللغة وتشكيل المعنى–مجلة فصول–المجلد الرابع عشر العدد الثاني صيف١٩٩٥ص ١٠٥

[٣] د. عبد القادر الرباعي – فصول – السابق نفس الصفحة .

[٤] د عبد القادر الرباعي – السابق – ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

[٥] د. محمد الربيعي – لغة الشعر المعاصر – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الرابع – ص ٦٢ .

(٦)د. محمد زكي العشماوي – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث –الهيئة المصرية العامة للكتاب –الطبعة الثانية –١٩٧٨–ص٣١،٣٢

وإذا كانت اللغة هي جوهر النص ووعاءه من جانب ، فهي من جانب أخر حدث لساني وأن هذا الحدث اللساني ما هو إلا " تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة ، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح لبعضه الأخر سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع" [1] . فالمبدع يختار أدواته التي يصل من خلالها إلى عمق المتلقي ، عقلياً ووجدانياً ، والأدوات هنا الألفاظ التي تعبر عن الفكرة ، وتحمل الشحنة العاطفية ، لذلك "فاختيار المبدع لألفاظه ، يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة " [2] ، والشاعر على وجه الخصوص " لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدئفي تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً " [3] . فاختيار المبدع لألفاظه ليس اختياراً عشوائياً تشوبه العفوية والاعتباط ، وإنما هو اختيار مقصود ، يسعى من خلاله إلى التأثير في المتلقي،وعملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي" [4] ؛ فالعمل الأدبي مشترك بين مبدعه ومتلقيه ، ويقع في منطقة وسطى بينهما ، ويحاول المبدع أن يجذب المتلقي إلى دائرة الفهم ، والدكتور نصر حامد أبو زيد يقرر أنه يفهم " المؤلف بقدر توظيفه للغة، فهو – من جانب – يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ – من جانب أخر – ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها " [5] .

إلا أن المبدع لا يرضى من متلقيه مجرد الفهم ، بل يريده أن " ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه ، فيثري تجربته الخاصة ، ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وبمفهوم علم النفس يمكن القول أنها تصل بين الأنا والأنت من خلال الوسيط اللغوي " [6] وعلى هذا فهناك في أي نص جانبان " جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة " [7] .

---

(1) د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – دار سعاد الصباح – الطبعة الرابعة – ١٩٩٣ – ص ٩٦ .

(2) د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤ – ص ١٤٥ .

(3) د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف – ١٩٥٩ – الطبعة الثانية – ص ٢٩٤ .

(4) د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – ص ١٧١ .

(5) د. نصر حامد أبو زيد – الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص – مجلة فصول– المجلد الأول – العدد الثالث – أبريل ١٩٨١ – ص ١٤٥ .

(٦) د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – ص ١٧١ .

(7) د. نصر حامد أبو زيد – الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص – مجلة فصول– المجلد الأول – العدد الثالث – أبريل ١٩٨١ – ص١٤٧.

وإذا كان هذا البحث يتوجه بالدراسة والتحليل إلى نصوص من الشعر القديم ، وإذا كانت لغة الشعر " لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي "[1] ، فإنها من ناحية أخرى " لغة مفاجئة ، وهي أكثر مفاجأة من لغة النثر "[2] ، فقد حاول الشاعر الجاهلي استكناه طاقة اللغة مستغلاً العامل الصوتي ، وعنصر المفاجأة ، وذلك ما سوف تظهره الصفحات التالية من خلال هذه النقاط :-

١- دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي .

٢- دلالة أسماء النساء .

٣- التصريع .

(١) دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي :-

يعتبر طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة "[3] ، فاللفظة ذات المقاطع المتعددة تضفي إحساساً بالفخامة [4] ، وإن كانت فخامة كاذبة أو جوفاء في بعض الأحيان ، وذلك عندما لا تراعي فيها الدقة في الاستخدام ، والدوران مع الأصل ،ففهم الكلمة تابع لفهم الأصل ،" ونحن نفهم الألفاظ كما نفهم الأصدقاء على ضوء الأصول "[5]، إلا أن هذا الفهم ينبغي أن يحاط بسياج من الحذر ، فالتفريق هنا بين اللغة العادية ولغة الشعر أمر حتمي "فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع ، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها "[6] ، فالشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يتساوق مع طبيعته الإيحائية، إذ أن اللغة في الإطار الشعري " لا تمثل وجهاً واحداً لدلالة واحدةوأنها – أي اللغة – تصطنع لغة أخرى تتوالد من داخل النمط الأدائي المعروف ، وهم (أي المتعاملون باللغة) يتقبلون ذلك التوالد ليصبح قسيم اللغة في دلالتها المحدودة من حيث قدرته على توليد دلالة تتجاوز الدلالة الأولى "[7] ، فالألفاظ في السياق الشعري أصوات رامزة ، ترمز إلى معان قابعة خلف هذا الرمز غنية بالإيحاءات ، من هنا كان لزاماً على المشتغلين بالأدب والنقد التفريق " بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة ، وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها ، لأنه إذا كانت الكلمات مجرد إشارات إلى أشياء ملموسة فإنها يمكن أن تصبح رموزاً لكل المعاني الكامنة في هذه الكلمات ، وهذه هي الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب

---

(1) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠ – ص ٣٢ .

(2) د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – دار المعارف – ١٩٨٨ – ص ٥١ .

(3) د. محمد العبد – السابق – ص ٥٦ .

(4) جورج واطسن – الفكر الأدبي المعاصر – ترجمة د. محمد مصطفى بدري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٠ – ص ١٣٩ .

(5) جورج واطسن – الفكر الأدبي المعاصر – ترجمة د. محمد مصطفى بدري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٠ – ص ١٤٢ .

(6) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – ص ٢١٧ .

(7) د. رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر – منشأة المعارف بالإسكندرية – د.ت – ص ٦٧ .

خاصة "[1] ، ويفهم كثير من النقاد اللغة على أنها " العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها ، وبين الشيء المادي الذي تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وأبعاده والتي تناسب السياق الأدبي الواردة فيه "[2] .

ومن هذا المنطلق تتجه هذه الصفحات للبحث عن الدلالة الرامزة للكلمات ، ذات المقاطع الطويلة، في سياقها الأدبي ، مولية وجهها صوب أصول الكلمات ، ففهم الكلمات كفهم الأصدقاء ، يقوم على ضوء من معرفة الأصول .

ويعد طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة "[3] فعمرو بن كلثوم يستخدم كلمة "اشمخرت " استخداماً دالاً رامزاً في قوله :-

وأعرضَتِ اليمامةُ واشْمَخَرّتْ   كأَسيافٍ بأيدي مُصْلِتِينا[4]

ورغم أنه بالإمكان رد الكلمة إلى الأصل (ش . م . خ) ، ورغم ما في هذا الشموخ من معاني الظهور والعلو والارتفاع ، إلا أن كلمة " اشمخرت " تبقى لها دلالتها الصوتية الرامزة ،والتي استمدتها من هذه الهمزة الموطئة لهذا الشموخ ، ومن هذه الراء ، والصوت الذي يحمل في طياته معنى التكرار ، ثم يرد هذا الصوت مشدداً ليضيف إلى التكرار تكراراً أخر ، وكأن الشاعر يضيف إلى شموخ اليمامة شموخاً بتكرار صوت الراء ، ثم يضيف إليه شموخاً أخر بتضعيف الصوت الدال على التكرار لتظهر اليمامة عالية شامخة ، وكأن الشاعر يريد أن يشخصها في أعين المتلقين ، فيرسم لها صورة صوتية ، تتآزر فيها حركة الفتح التي تكررت ثلاث مرات مع المعنى التابع خلف الأصل " ش . م . خ " ، وثالثاً مع زيادة صوت الراء ورابعاً مع تضعيف هذا الصوت ، وتتآزر كل هذه الأدوات لتعبر عن معنى ، أو قل – إن شئت – لتعرض صورة لليمامة في عيون الناظرين ،والتي يزيد من وضوحها ذلك التشبيه الذي ورد في الشطر الثاني من البيت ، ليبرزها أمامنا فتراها العين من خلال الكلمات فإذا أضيف إلى هذا أن صوت الشين " يظهر في هيئة ضجة عشوائية يتراوح مداها بين ١٢٠٠-١٧٠٠م/ث"[5] ، وإذا عرفنا أيضاً " أن تسجيل ذبذبة الضجة العشوائية للشين أعلى من تسجيلات

---

[1] د. نبيل راغب – المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية – مكتبة مصر – د.ت – ص ٨٥ .

[2] د. نبيل راغب – السابق – ص ٨٦ .

[3] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٥٦ .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٨٣ .

[5] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ترجمة د. ياسر الملاح – النادي الأدبي الثقافي بجدة – (ط ١)-١٩٨٣-ص٥٧ .

معظم الاحتكاكيات الأخرى "[1] لتأكد لنا أن الشاعر قد قصد إلى هذه الكلمة قصداً بكل قيمها الصوتية ممثلة في حروفها وحركاتها ، ليصل من خلالها إلى ما يصبو إليه معنوياً ودلالياً ورمزياً .

ملاحظة أخرى يمكن إضافتها إلى ما سبق ، وهي ورود صوت الخاء مفتوحاً – وهو مفخم – يليه صوت الراء الذي " يفخم حيث وجد في جوار الفتحة بنوعيها "[2] ، ليزيد صورة اليمامة فخامة وشموخاً ، كما أن اختتام الكلمة بهذا الصوت الانفجاري – التاء – [3] والذي يبلغ مداه عندما يقع في آخر الكلمة ١٥٠–٢٠٠م/ث [4] ليفجر كل الطاقات الكامنة في اللفظة حسبما أراد الشاعر .

مرة أخرى تمتلئ أذن المتلقي ضجيجاً ، وذلك من خلال صوت الشين التي يوردها ابن كلثوم في قوله :–

فإنَّ قناتَنا يا عَمْـرُو أعْيَـتْ   على الأعداءِ قَبْلَكَ أنْ تَلينـا
إذا عَضَّ الثِّقافُ بها اشْمَأزَّتْ   وولَّتْهُمْ عَشَوزَنَـةً زَبونـا [5]

والعرب تستعير للعز اسم القناة [6] ، والتثقيف التقويم والتسوية ، والثقاف حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم به الشيء المعوج [7] ، واشمأزت نفرت [8] ، ولعل هذا النفور قد استمدته من صوت الشين المتنافر مع صوت الزاي ، حيث أن كلا الصوتين احتكاكي لثوي [9] ، وأن احتمالات التقائهما قليلة [10] .

فالشاعر يريد أن يقرر أن هناك نفاراً واقعاً لا محالة بينهم وبين من يريد أن يفرض سطوته وسيطرته عليهم ، واستعان على إثبات هذا بكلمة اشمأزت ، حيث إن أصلها الثلاثي يحمل هذا المعنى ، معنى التنافر ، كما أن تكوينها الصوتي يحمل نفس المعنى ويعبر عنه ، وذلك من خلال التنافر الحادث بين صوتي الشين والزاي الواردين في هذه اللفظة ، وقد قبح ابن سنان الخفاجي توالي الحروف القريبة المخرج ، وعنده أن الناظم عليه أن يتجنب " تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام ، كما أمرنا –

---

[1] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ .

[2] د. سليمان العاني – السابق – ص٥٥ .

[3] د. كمال محمد بشر – علم اللغة العام " الأصوات " – دار المعارف بمصر – " ط ٦ " – ١٩٨٠ – ص ٩٨ .

[4] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٧٢ .

[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٤٠٤ .

[6] الزوزني – شرح المعلقات السبع – مكتبة المعارف – بيروت – ١٩٨٨ – ص ١٧٨ .

[7] اللسان – مادة ثقف .

[8] اللسان – مادة شمز .

[9] د. كمال محمد بشر – علم اللغة العام" الأصوات" – ص ١٢٠ .

[10] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ١٢٣، ١٢٤ – حيث قام بعمل جدول لاحتمالات التقاء السواكن ظهر من خلاله ضعف التقاء الزاي مع الشين .

والكلام لابن سنان – بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة ، بل هذا في التأليف أقبح ، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع"[1] ، ولم يفطن ابن سنان إلى أن هذا المسلك في إيراد الحروف القريبة المخرج يمكن أن يكون مقصوداً لغرض فني يريده الشاعر أو الكاتب ، كما ظهر من استخدام عمرو بن كلثوم لكلمة (اشمأزت) وكما يظهر أيضاً في استخدامه لكلمة (عشوزنة زبوناً) حيث إن الأصل الثلاثي لكلمة عشوزنة يدل على الصعوبة والصلابة [2] ، والشاعر يريد أن يثبت أن محاولة المساس بعزتهم وكرامتهم أمر صعب المسلك، وذلك لصلابتهم وشدتهم ، وأنهم سيواجهون من يحاول ذلك موجهة عنيفة سيكون لها دوي هائل ، فاستعان على توصيل هذه المعاني باستخدام هذه الكلمة – عشوزنة – التي لها من أصلها الثلاثي ما يؤيد هذا المعنى ، كما أن تكوينها الصوتي يؤكد هذا المعنى ويقويه ، فهذه الكلمة تبدأ بصوت العين ، والعين عندما تكون بادئة ، تصاحبها " فرقعة تتبعها ضجة عشوائية ويتراوح مدى الضجة بين ٤٠-٥٠م/ث "[3] ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إبراز الفرقعة التي تحدثها محاولة النيل من عزته وعزة قومه وصورها بهذه الفرقعة التي يحدثها صوت العين الوارد في بداية كلمة (عشوزنة) ، ثم يتمازج هذا الضجيج العشوائي الحادث من صوت العين مع الضجيج العشوائي المصاحب لصوتي الشين والزاي [4] ، لتتلقى الأذن ضجيجاً متراكماً متوالياً ، مرة من العين ، وأخرى من الشين ، وثالثة من الزاي ، وهذا الضجيج عشوائي يصعب السيطرة عليه ، فعند النيل من عزة الشاعر وقومه ، تثور فرسان يصعب ردها أو السيطرة عليها.

لقد استغل الشاعر الطاقات الكامنة في أصوات العين والشين والزاي لينقل إلى المتلقي صورة صوتية – إن صح التعبير – يبرز مقصود الشاعر من خلالها واضحاً وجلياً . كما استغل هذا التنافر بين صوتي الشين والزاي ، الذي يثبت تنافر أخلاق الشاعر وقومه مع محاولة النيل من عزتهم ، وتختتم الكلمة بصوت التاء الانفجاري ، ليبين الأثر العظيم والدوي الهائل الذي سيحدث لا محالة عندما تمس كرامتهم أو يعتدي عليهم ، ويؤكد هذا الزعم أن الشاعر قد وصف " عشوزنة " بكلمة " زبون " التي تبدأ بصوت الزاي كما بدأ البيت التالي بكلمة عشوزنة حيث قال :-

عَشَوْزَنَةٌ إذَا انقلبَتْ أَرَنَّتْ تَدُقُّ قَفَا المثَقِّفِ والجَبِينا [5]

---

[1] ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة – دار الكتب – بيروت – ط ١ – ١٩٨٢ – ص ١٧ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (عشز).

[3] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٩٨ .

[4] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ . فقد أثبت أن للشين والزاي ضجيجاً عشوائياً عند النطق بهما .

[5] راجع ترتيب ابن الأنباري لمعلقة عمرو بن كلثوم – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٤٠٤ .

ولا تخفى دلالة كلمة أرنت الصوتية ، وتعضيدها لكلمتي " عشوزنة " ، " زبون " لإظهار المعنى، كما لا تخفى دلالات تكرار صوت القاف والذي وصفه ابن جني – كما مر سابقاً – بأنه صلب فقد تكرر في البيت الأخير أربع مرات ، منهم مرتان مشددتان ، فكأنه تكرر ست مرات .

ويصف امرؤ القيس شعر محبوبته ، فيصور للمتلقي صوتياً ودلالياً وذلك حيث يقول :–

وَفَرْعٍ يغشى المَتْنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثِيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشزِراتٌ إلى العُلَا تَضِلُّ المداري في مُثَنًّى ومُرْسَلِ [1]

فكلمة متعثكل التي وردت في البيت الأول تحمل أكثر من دلالة صوتية رامزة ، ترمز إلى صفات شعر محبوبته والتي يمكن أن تحدد فيما يلي :–

١– **الدلالة المعجمية** ، فتعثكل العذق أي كثرت شماريخه وعثكل الهودج أي زين[2] ، فقد جمعت الكلمة بين الكثرة والزينة ، والكثرة نلمحها في كلمة أثيث التي تدل – فيما تدل – على الكثرة ، فالأثاثة، والأثوثة: الكثرة والعظم من كل شيء[3] ، فأما الزينة فقد صرح بها الشاعر في رواية ابن الأنباري حيث يقول :–

وَفَرْعٍ يزين المَتْنَ أَسْوَدَ فاحمٍ أَثِيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

كما نلمحها فيما وصف به الشاعر هذا الشعر ، فهو شعر أسود ، فاحم ، وطويل ، فهو يغشى المتن لطوله وربما لشدة سواده أيضاً .

لقد جمعت كلمة المتعثكل بين الكثرة والزينة ، وكأن الشاعر قد أنهى بها البيت ليؤكد من خلالها صفات هذا الشعر .

٢– **تنوع مخارج حروف الكلمة وتداخلها** ، فقد جمعت بين صوت العين وهو صوت حلقي ، وصوت الميم وهو صوت شفوي مروراً بما بين الأسناني فالأسناني فالحنكي الطبقي[*] ، إذ مرت هذه الكلمة بالجهاز الصوتي كله بدءاً بالشفاه وانتهاء بالحلق ، حيث بدأت بصوت الميم وهو صوت شفوي ، فصوت التاء وهو صوت أسناني ، فالعين وهو صوت حلقي ، فالثاء وهو صوت يخرج من بين الأسنان، فالكاف وهو صوت يخرج من أقصى الحنك ، فاللام وهو صوت أسناني .

---

[1] ديوان امرئ القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف بمصر – ط٤ – ص ١٦، ١٧

[2] اللسان – مادة عثكل

[3] اللسان – مادة أثث .

[*] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، الجدول الذي أعده لخصائص ومخارج السواكن ص ٤٩ وكذلك الدكتور كمال محمد بشر – علم اللغة العام – الأصوات ص ٩٣، ٩٤ ، والدكتور إبراهيم أنيس–الأصوات اللغوية فصل الأصوات الساكنة ومخارجها وصفاتها ص ٥١ وما بعدها .

إن هذا التداخل بين أصوات اللفظة والناتج عن تداخل مخارج هذه الأصوات ، يدل على تداخل شعر المحبوبة وتشابكه ، كما أن كثرة عدد الأصوات المكونة لهذه اللفظة حيث بلغت ستة أصـــوات ، وتصبح ثمانية إذا أضيفت إليها (ال) ليدل على غزارة هذا الشعر .

٣- إن مقاطع اللفظة لتتآزر معاً كي ترسم صورة توضيحية لهذا الشعر، فقد بلغت مقاطعها خمســاً ، بدأت بمقطعين قصيرين هما الميم المضمومة والتاء المفتوحة ، فمقطع طويل واحد مكون مـــن العين المفتوحة والثاء الساكنة ، فمقطعين قصيرين هما الكاف المكسورة واللام حرف الروي المكسور"وكـــأن المقطعين القصيرين الأولين يصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، ويصور المقطـــع الطويل طوله واسترساله على كتفها ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج واستقراره"[1] ، وكأن حركة الضمة الواقعة على المقطع الأول تمثل بداية ضم خصلات هذا الشعر بعضها إلى بعض ، بينما تمثل حركة الفتح ارتفاع هذا الشعر إلى أعلى ، أما الكسرة الواقعة على المقطعيـــن الأخـــيرين فتمثـــل الانكسار الحادث في عملية رفع الشعر إلى أعلى ثم على الكتف فالظهر ، فوجود مقطعيـــن قصـــيرين عقب ذلك المقطع الذي أبرز طول شعرها ليظهران استرسال الشعر إلى أسفل على ظهـــر المعشـــوقة ويؤكد هذا الزعم أمران:-

(أ) أن المقطع القصير الأخير يمكن أن يتحول إلى مقطع طويل لوقوعه في آخر البيت وإشباع حركة الكسرة الواقعة على اللام ، وتقطيع كلمة المتعثكل عروضياً يبين هذا " /٥///٥//٥ " ، فقد تحولت اللام إلى مقطع طويل لوقوعها آخر البيت لتظهر استرسال هذا الشعر إلى أسفل وتبين طوله .

(ب) ما تحمله كلمة " أثيث " من معنى ، فقد جاء في اللسان :- أثث الشيء : وطأه [2] فقد أصلحت هذه المرأة شعرها ، بمشطها وأدواتها، وجملته في عيون الناظرين ، أو أنها قد خرجت لتوها من بين يدى مصفف ، أعد شعرها هذا الإعداد الخاص ، والتي تآزرت الأصوات المعبرة في رسم صورته .

٤- لقد خرجت هذه المرأة مبدية زينتها - شعرها - فإذا بالهواء يعبث بهذا الشعر المصفف بعناية فائقة فيتطاير للطفه وتعومته مع الهواء ، ويصور الشاعر تلاعب الهواء بهذا الشعر مستخدماً تكرار صـــوت الثاء ثلاث مرات ، وهو صوت احتكاكي ، وكأنما قصد الشاعر إلى إسماع المتلقي صوت مس الهـــواء لهذا الشعر وعبثه به من خلال هذا الصوت (صوت الثاء) .

وبذلك يكون الشاعر قد نقل المتلقي إلى حيث يريد ، أو نقل إليه ما يريد ، فأراه شعر محبوبتـــه رأي العين ، وأسمعه صوت تطاير هذا الشعر عندما يعبث به الهواء ، إلا أن امـــرأ القيـــس لا يكتفـــي بذلك،بل يعرض على رفيقيه-اللذين خاطبهما في أول الحديث بقوله قفا-صورة أخرى لهذا الشعر في قوله:-

---

(1) د. محمد العبد . إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٨٥، ٨٦ .

(2) ابن منظور - لسان العرب - مادة أثث .

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلا   تَضِلُّ المداري في مُثَنًّى ومُرْسَلِ

لكن يحيى بن حمزة لا تعجبه كلمة (مستشزرات) ، فيذكر في طرازه أنه قد " عيب على امرئ القيس قوله [غدائره مستشزرات إلى العلا] لما في مستشزرات من التنافر المورث للثقل والبشاعة "[1] . فقد جمعت بين حروف متقاربة المخرج ، وبذلك لا تنطبق عليها شروط الفصاحة التي عدها ابن سنان في سر فصاحته [2]. إذ يجب أن تتألف اللفظة من حروف متباعدة المخارج والذي تريد أن تشير إليه هذه الدراسة ، أن الشاعر قد قصد إلى هذا قصداً ، فقد مر في التعليق على كلمة متعثكل ، أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت تطاير شعر محبوبته ، فأراد أن يستكمل الفكرة في هذا البيت ، فحشد لذلك أصوات السين والشين والزاي والتاء لتتعاون هذه الأصوات ليسمع المتلقي صوت تطاير هذا الشعر وصوت احتكاكه . لقد قصد الشاعر إلى كلمة مستشزرات لدلالة صوتية رامزة ومعبرة ، والتي تظهر من:-

(أ) الدلالة المعجمية للكلمة إذ تدل على التهيئة والتوطئة والترتيب ، فهي بذلك تتفق مع كلمة أثيث التي وردت في البيت السابق ، فقد جاء في اللسان أن الشزر بمعنى الفتل إلى فوق ، والحبل المشزور المفتول[3] ، والمدارى جمع المدرى وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (المشط) .فقد صور هذا الشعر بأنه مجدول مرفوع إلى أعلى ، كما وضح من الدلالة المعجمية لكلمة مستشزرات ، وكما أوحت الضمتان في كلمة (غدائره) ، بهذا الضم والجدل.

(ب) إن المقاطع الصوتية لكلمة مستشزرات تظهر صفات هذا الشعر [4] ، ففي هذه الكلمة خمسة مقاطع صوتية ، منها أربعة مقاطع طويلة ، ومقطع واحد قصير ، ومن اللافت للنظر أن المقطع القصير يقع في وسط الكلمة ، يسبقه مقطعان طويلان ويليه مقطعان ، وكأن المقطعين الأولين يظهران ارتفاع الشعر إلى أعلى ، والمقطع القصير يظهر اعتدال الشعر واستوائه على الرأس ، والمقطعان الطويلان الأخيران يظهران استرسال الشعر إلى أسفل كما عبرت عنه كلمة " مرسل " .وإذا نظرنا إلى الزمن الذي يستغرقه كل صوت من أصوات كلمة مستشزرات لوجدناه كالآتي[5] :

---

[1] يحي بن حمزة – الطراز – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – د.ت ٢٤٤/٣.

[2] ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة – ص ٦٤.

[3] ابن منظور – لسان العرب – مادة شزر .

[4] كلمة مستشزرات مقاطعها كالآتي (/٥/٥//٥/٥/٥) فالميم المضمومة والسين الساكنة مقطع طويل ، والتاء المفتوحة والشين الساكنة مقطع طويل ، والزاي المكسورة مقطع قصير ، والراء المفتوحة مع المد مقطع طويل والتاء المنونة مقطع طويل .

[5] راجع سليمان العاني التشكيل الصوتي في اللغة العربية صفحات ٥١، ٧٥، ٧٢، ٥٧، ٥٧، ٥٥، ١١٥، ٧٢، ٥٢ على الترتيب .

م = من ٧٠ – ٩٠ م/ث .	ز= من ١٠٠-١٦٠ م/ث
س= من ١٠٠ – ١٧٠ م/ث	ر= من ٨٠-١٠٠م/ث الحركة الطويلة الناتجة من مد الراء ٢٢٥-٣٥٠ م/ث
ت= من ٤٠ – ٦٠ م/ث	ث = ٤٠ – ٦٠ م/ث
ش= من ١٢٠ – ١٧٠ م/ث	ن (الناتجة عن التنوين) = من ٨٠ – ١٠٠ م/ث

ومعنى هذا أن المدى الزمني للمقطع الأول يستغرق من ١٧٠ – ٢٦٠ م/ث ، والمقطع الثاني من ١٦٠ – ٢٣٠م/ث ، والمقطع الثالث من ١٠٠ – ١٦٠م/ث ، والمقطع الرابع من ٣٠٥ – ٤٥٠ م/ث والمقطع الأخير من ١٢٠ – ١٦٠ م/ث .

فالمدى الزمني للمقطع الأول يبين بداية ارتفاع الشعر إلى أعلى ، يليه المقطع الثاني الأقل في مداه الزمني ليتفق مع التدرج للوصول إلى المقطع الثالث الذي يكاد يستوي الشعر ليبدأ فيه الانحدار إلى أسفل حتى " يغشى المتن أو يزينه " فيبلغ المدى الزمني أقصاه في المقطع الرابع معبراً عن ذلك الطول غير العادي لهذا الشعر ، ثم يكون المقطع الخامس أقل من المقطع الرابع ، فالشعر كاد يصل إلى منتهاه، وبعبارة أخرى لقد كان المدى الزمني للمقاطع الصوتية معبراً تعبيراً دقيقاً عن شعر محبوبة امرئ القيس ، فلو جمعنا المقطعين الأول والثاني لكان مجموعهما أقل من المقطعين الأخيرين اللذين يصوران انسياب الشعر إلى أسفل على الكتفين والظهر ، فالمدى الزمني للمقطعين الأول والثاني من ٣٣٠ – ٤٩٠ م/ث ، والمدى الزمني للمقطعين الأخيرين من ٤٢٥ – ٦١٠ م/ث أما المقطع الذي يصور خط سير الشعر فوق الرأس فهو ثابت ويتراوح مداه الزمني من ١٠٠ – ١٦٠ م/ث .هذا من ناحية طول الشعر ، ومن ناحية محاولة الشاعر أن ينقل صوت حركة شعر محبوبته عندما يتلاعب به الهواء ، عابثاً به وبخصلاته، فقد عبر عنه أيضاً بالأصوات المكونة للفظة مشتسزرات ، حيث بدأت هذه الكلمة بصوت الميم وهو صوت له رنين وانتهت بصوت التنوين ، والنون صوت له رنين أيضاً ، وجاء في ثناياها صوتا الشين والزاي وهما صوتان لهما ضجيج [1] عشوائي يتناسب مع الصوت والحركة الناجمة عن تطاير هذا الشعر ، وصوت التاء الذي تكرر في هذه اللفظة وهو صوت انفجاري، وصوت السين الذي يشترك مع الشين والزاي في أنهم جميعاً من أصوات الصفير .

إن التنافر بين صوتي الشين والزاي يعطي صورة لهذا الشعر الذي عبث به الهواء فتطاير وتنافرت شعيراته ، أو كأنها قد تنافرت .

ترى هل يمكن أن يلام امرؤ القيس على استخدام هذه الكلمة المتنافرة الحروف ، أم أنه وجد أن هذه الكلمة هي التي تستطيع أن تحمل دفقته الشعورية وشحنته العاطفية لتنقلها إلى المتلقي ، يؤيد هذا أن

---

[1] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٧.

احدا لا يستطيع أن يتهم امرأ القيس بأنه كان يجهل امكانات لغته وطاقاتها التعبيرية ، كما لا يمكن لأحد أن يتهمه بعدم الفصاحة ، وذلك لأن مقاييس الفصاحة إنما وضعت بعد عصر امرئ القيس ، وكان الشعر الجاهلي أحد أهم المصادر التي اعتمد عليها اللغويون في وضع هذه المقاييس ، ويصف طرفة بن العبد ناقته أوصافاً تجعل بعض النقاد يتخذون منه موقفاً ، إذ يشككون في صحة نسبة الأبيات التي يصف فيها ناقته ، ويرون أن هذه الأبيات قد دست عليه دساً ، وزجت في قصيدته زجاً ، فليست منه في شيء، وليس منها في شيء ، وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقة إلى غيرها من المعاني والأشياء .[1]

ليس من هدف هذه الدراسة الوقوف كثيراً أمام هذه الأقاويل التي تجاوزها الزمن كما تجاوزها واقع الدراسات الأدبية المعاصر ، إلا أنني أريد أن ألفت النظر إلى نقطتين :-

الأولى : أن الناقة بالنسبة لطرفة تعني أمرين ، الأول أنها جزء من حياته الخاصة والعامة ، والثاني أنها طعامه ، طعامه الذي يلتذ لتناوله ، كما يلتذ عند تقديمه إلى الأضياف .

الثانية : أن طرفة بن العبد من أبناء الطبقة المترفة في المجتمع ، فهو جليس الملوك ،ونديمهم ، ومقصد الناس وملاذهم .

فإذا سلمنا بهذا ، فأي غرابة في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن جزء من حياته الخاصة حديثاً لا يتفق فهمه لعامة الناس فعلى سبيل المثال هل يفهم عامة الناس اليوم مكونات السيارة وأسماء أجزائها وإذا عرفوا فهل يستطيعون تقديم أوصاف دقيقة لتلك المكونات ، لا شك أن الذي يستطيع معرفة مكونات السيارة الخبير بها ، بل الخبير الذي يعرفها ويعشقها ، كما كان يعشق طرفة ناقته .

وأي غرابة أيضاً في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن طعامه ، وكيف أعد هذا الطعام إعداداً خاصاً يتناسب مع شرفه وشرف من يتناولون هذا الطعام ، واي غرابة في ان يذكر أسماء أجزاء معينه يحبها من ذبيحة إعتاد أن يذبح مثلها وأن يتناول لحمها . وأخيراً أي حديث يمكن أن يشغل أبناء الطبقات المترفة في المجتمع إلا الحديث عن اللهو واللعب ، والسفر والترحال ، والطعام والشراب .

إذا أضيف إلى كل هذا شغف الشاعر القديم بالوصف ، إذ كان يصف ويستغرق في الوصف لكل ما تقع عليه عيناه ، زالت كل غرابة عن أوصاف ناقة طرفة .

---

[1] من هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور طه حسين . راجع حديث الأربعاء ٥٨/١ – ط٩ – د.ت – دار المعارف بمصر .

لقد كان طرفة بن العبد شاعراً بدوياً ، وعندما تحضر كان البحر وجهته ، فهو البيئة الحضارية القريبة ، فشبه الإبل التي تحمل محبوبته بالسفن حيث قال [1] :-

كأنّ حُدوجَ المالكيّةِ غُدوةً خلايا سَفينٍ بالنّواصِفِ من دَدِ
عَدَوْليّةٌ أو مِنْ سَفينِ ابنِ يامِنٍ يَجُورُ بها المَلّاحُ طَوْراً ويَهْتدي
يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِها كما قَسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليَدِ

ولا شك أن كلمات مثل عدولية ، وحيزومها تجعل المتلقي يحس بنوع من الدهشة إزاءها ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك " أبيات من الشعر تعبر مقدماً عن كل ما كنا على وشك النطق به كما لو كنا نقرأ أفكارنا قبل أن نتعثر في الكلمات ، وهناك أبيات أخرى نعيد قراءتها ونشعر بذلك الذوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها في العقول وهذه الأبيات جميعها تبقى في مكانها وتحكم تنوعها وتجولها القوة التي تعتبر من أقوى القدرات تأثيراً وهي القدرة على التشكيل – هي قدرة المهندس "[2] . وهذا طرفة بن العبد ، يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الكلمات ، لراحلة محبوبته الظاعنة ، وأبياته من هذا النوع الذي يحس القارئ تجاهه بذلك الذوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها . ومن التناسق الذي يقيمه الشاعر بين الكلمات ، هذا التفاهم بين كلمات عدولية ، ويجور ؛ فكلمة عدولية تنتمي إلى الأصل الثلاثي "ع د ل" ، والعدل نقيض الجور ، ومن يعدل يهتدي ؛ كما أن عدل عن الشيء يعدل عدولاً وعدلاً : حاد وعن الطريق جار [3] فهي كلمة قد جمعت معاني الجور والهداية على السواء .

والتعبير كله يرمز إلى صعوبة اللحاق بتلك المحبوبة ، التي رحلت على مثل هذه السفن العظيمة، التي لا تكون بالتأكيد إلا في بحور عظيمة ، فكيف اللحاق بها ، والملاح يتعمد تضليل الذين يحاولون تتبعه فيجور عن الطريق المعتاد أو يعدل عنها إلى طريق غير مألوفة ولا معروفة ، وتارة أخرى يرجع إلى هذه الطريق المعروفة المألوفة ، إذ يعدل إليها والسفينة تتصف بهاتين الصفتين ، الجور والعدل ، فهي عدولية ومن ثم فهي طيعة ، تطيع ملاحها تجور معه عندما يريد أن يجور ، وتهتدي معه عندما يريد أن يهتدي .

لقد كانت كلمة عدولية هذه هي المدخل لفهم البيت بل ربما لفهم المقطع كله ، ففي ضوء هذه الكلمة يسهل علينا فهم بكاء الشاعر المتواصل الذي جاء في أول قصيدته عندما قال "وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد "[4] .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٣٤ وما بعدها .

[2] فرجينيا دولف – القارئ العادي ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١ – ص ٢٥ .

[3] ابن منظور – لسان العرب – مادة (عدل) .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٣٢ .

فسبب بكاء الشاعر اليأس من الوصول إلى العشيقة الظاعنة ، فالسفينة وملاحها يمعنان في تضليل الشاعر ، فالسفينة عدولية والملاح يجور ويهتدي .

والتحليل الصوتي لكلمة عدولية يجسد مأساة الشاعر ، فنطق هذه الكلمة يستغرق الجهاز الصوتي كله من الحلق إلى الشفاه ، فالعين حلقي والواو شفوي ، وكأن بعد المدى بين الحلق والشفاه يرمز إلى بعد ما بين الشاعر وعشيقته الظاعنة ، كما أن لفظة خولة تحمل نفس الدلالة فالخاء صوت حلقي والواو صوت شفوي ، وكأن صوتيات لفظة خولة تحمل في طياتها معنى هذا البعد والنأي .

وإذا كانت مخارج أصوات كلمتي " عدولية ، وخولة " تحقق البعد والنأي الحادث بين الشاعر ومحبوبته، فإن صفات اصوات كلمة " عدولية " لتحقق فجيعة الشاعر لهذا البعد ، فأصوات هذه اللفظة كلها جهورية [1] ما عدا التاء فهي صوت شديد انفجاري ، وهو الصوت الأخير في اللفظة تعقبه النون الناتجة عن التنوين ، وكأن الشاعر يصرخ بأعلى صوته من خلال هذه اللفظة ليسمع الناس جميعاً فجيعته ، وقد تسمع " المالكية " " خولة " مع من يسمع ، فيرق له قلبها ،ثم يكون الصوت الأخير–التاء– انفجارياً وكأن الشاعر ينفطر وينفجر بسبب هذا الفراق ، وصوت النون الحزين النواح يبكي فجيعة الشاعر وآلامه ، فأما كلمة حيزوم والتي وردت في قول الشاعر :

يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيزُومُهـا بِهَـا كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِـلُ بالـيَدِ

فقد جاءت في اللسان بمعنى الصدر أو وسط الصدر ، إلا أن الأصل الثلاثي لهذه اللفظة يلقي بظلاله في هذا السياق ، فالحزم ضبط الإنسان أمره ، والأخذ فيه بالثقة [2] ، فإذا كانت السفينة " عدولية " والملاح " يجور بها طوراً ويهتدي " إلا أن الأمر في النهاية تحت السيطرة ، منضبط ، ويأخذ فيه بكل الثقة .

ولعل التحليل الصوتي لهذه الكلمة يكشف لنا عن بعض جوانبها ، فقد بدأت بصوت مهموس هو صوت الحاء وانتهت بصوت مهموس أيضاً هو صوت الهاء ، وكلاهما صوت حلقي ، وبها أربعة أصوات مجهورة هي الياء والزاي والواو والميم ، وكأن الكلمة تحاكي شكل صورة السفينة ، فصوتاها المهموسان يمثلان بداية الانحناء لتكوين الصدر ونهايته ، لذا بدأت الكلمة وانتهت بصوت مهموس ، فأما الأصوات المجهورة فتمثل تدرج الانحناء الحادث من جانبي السفينة لتكوين صدرها .

---

[1] راجع في هذا الدكتور كمال محمد بشر–علم اللغة العام–الفصل الرابع ص ١٠٠ وما بعدها ، وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس في الأصوات اللغوية ص ٥١ وما بعدها ، وسليمان العالي في التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٩ .

[2] ابن منظور – لسان العرب – مادة حزم .

فالكلمة إذاً مقصودة ، مقصودة لدلالتها المعجمية ، ومقصودة لعلاقاتها في سياق القصيدة ، ومقصودة لدلالتها الإيحائية التي ترسم صورة واضحة لمقدم السفينة وهي تشق حباب الماء .

ويصف طرفة عيني ناقته وصفاً موحياً ،ويرسم لها موقعاً بالصوت والصورة معاً ، حيث يقول:-

وَعينانِ كالماوِيَّتيْنِ استَكَنَّتا　　　　بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ

إذ أراد أن يثبت لعيني ناقته صفاءً ، ونقاءً من الأقذاء ، فقال " كالماويتين" والماويتان المرآتان ، فكأن المرآة نسبت إلى الماء لصفائها [1] ،والحديث عن التشبيه بالمرآة يقودنا إلى قول امرئ القيس :-

مهفهَفَةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ　　　　ترائبُها مَصْقولةٌ كالسَّجنجَلِ[2]

والسجنجل المرآة ، والسجنجل أيضاً قطع الفضة وسبائكها [3] ، فلماذا اختار امرؤ القيس السجنجل صفة للمرآة ، واختار طرفة الماوية صفة لها .؟

إن الإجابة السهلة تقول لقد اختار امرؤ القيس السجنجل تمشياً مع القافية ، فقد اضطر إلى ذلك إضطراراً ، فلم يكن في موضع اختيار ، وقد يجاب بأن إمرأ القيس اختار صفة للمرأة تتمشى مع غرضه ، بينما اختار طرفة صفة أخرى أيضاً تتمشى مع غرضه . لكن النظرة المتأنية تكشف أبعاداً أخرى لهذا الاختيار ، أبعاداً يتساوق فيها المعنى المعجمي مع الدلالة الصوتية لهذه الكلمات ، فقد اختار طرفة لفظاً يتفق مع الصفاء الذي يريد أن يثبته لعيني ناقته ، فيه من نسبته إلى الماء ، وسهولة مخارجه، ما يؤكد هذا الانسياب الصافي الذي يراه الشاعر في عين ناقته .

ولعل التكوين الصوتي لكلمة (الماويتين) يؤكد هذا الصفاء ، ففضلاً عن نسبتها إلى الماء الصافي بطبيعته لوجوده في صخرة في قلب الجبل " لأن الماء في الصخرة أصفى له " [4] ، فالقلت يردها ماء المطر ، ولو وردها الناس لكدروها[5] ،ففضلاًعنهذا الصفاء الطبيعي،اختار كلمة تبدأ بصوت الميم وتنتهي بصوت النون ، وهما صوتان أنفيان ، لهما رنين ضعيف ، يصور انسياب الماء إلى هذه (القلت) ، فلو كان الماء شديداً لكان سيلاً ، ولجرف في طريقه كل زبد وغثّ . وهذا المد الذي أعقب صوت الميم يشي بطول مجرى انسياب الماء إلى (القلت) ، وهذا صوت الواو القريب

---

[1] ابن منظور – لسان العرب – مادة (موا) .

[2] ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .

[3] ابن منظور – اللسان – مادة (سجل) .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٧٥ .

[5] ابن الأنباري – السابق – ص ١٧٦.

المخرج من صوتي الميم والنون ، فهو صوت شفوي ، يقع بين ألف المد والياء ، كما يقع صوت التاء ، وهو صوت أسناني ، بين يائين ، وذلك تخفيفاً لجهورة الأول (الواو) ، وانفجارية الثاني (التـــاء) ، ليسمع المتلقي صوت انسياب الماء سهلا ، ويراه صافياً لا يكدره شئ .

واختيار امرئ القيس لكلمة السجنجل اختيار مقصود ، فإذا كانت هذه الكلمة تعني المرآة مـــن جانب ، وتعني سبائك الفضة من جانب آخر ، إلا أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت ملامسة يديه لترائب محبوبته ، وذلك عبر صوت السين ذي الصفير ، وهو صفير هامس يتناسب مع صوت إمـــرار الكف على الترائب المصقولة ، كما ترسم أصوات الجيم والنون والجيم واللام حركة الكف علـــى تلـــك الترائب ، جيئة وذهاباً ، ارتفاعاً وانخفاضاً .

إن الشاعر ليلجأ إلى الأصوات للتعبير عما بداخله ، وذلك لأنه يدرك "أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيـــرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغـــم والإيقـــاع والكثافـــة والاســـتمرار والتكرار والفواصـــل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة " [1] ، يمكن للمتلقي أن يكشف مـــن خلالها عن " العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتهـــا " [2] ، وقد رأينا أن كلا من طرفة وامرئ القيس قد اختار لفظاً حمله مشاعره من ناحية ، وحملـــه مؤثـــرات حسية من ناحية اخرى ، ورغم أن الدلالة المعجمية للفظتين واحدة ، إلا أن اختيار كل منهما لألفاظه قد اختلف ، ذلك أن الاختيار لم يتم على أساس الدلالة المعجمية فقط ، فقد تدخل عامل آخر ، هو الدلالـــة الصوتية ، التي انحاز إليها الشاعر لما لها من طابع إيحائي بارز ، إذ أن " الطابع الإيحائي البارز مـــن أهم خصائص اللغة الأدبية ، وهو يمثل لوناً من تعدد المعنى الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فـــوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة ، ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة " [3] .

إن عملية الاختيار الموحي للألفاظ جزء من العملية الشعرية ذاتها ، فاختيار طرفة لألفاظ مثـــل (استكنتا – كهفي – حجاجي) في قوله :-

وَعيناَنِ كالماوِيَّتيْنِ اسْتَكَنَّتاَ   بِكهْفَيْ حِجاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ .

اختيار موح ، فكلمة استكن بأصلها الثلاثي الدال على الوقاية والحفظ والاستتار والصون والإخفاء مـــن ناحية ، والدالة على البياض من ناحية أخرى ، فقد جاء في اللسان : الكنة والاكتنـــان : البيـــاض [4] .
وكأن الشاعر يريد أن يثبت صفتين لعيني ناقته من خلال هذه الكلمة ، صفة الصفاء والنقاء والبياض ،

[1] د. صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة – ١٩٩٢ – ص ٢٥ .
[2] د. صلاح فضل – علم الأسلوب – ص ٢٥ .
[3] د. صلاح فضل – علم الأسلوب – ص ١٤٠ .
[4] ابن منظور – لسان العرب – مادة (كنن).

وصفة الحفظ والوقاية والصون والاستتار ، وتقع الكلمة موقعاً وسطاً بين قوله (كالماويتين) الدال على الصفاء والنقاء ، وقوله (بكهفي حجاجي قلت) الدال على موضع الحفظ وجهة الإخفاء والاستتار وأسلوب الوقاية ، فالكلمة تشع من معناها على ما سبقها وما لحق بها من كلمات ، وكأنها كلمة ذات جناحين ، جناح يضرب تجاه الصفاء السابق عليها ، وآخر يضرب تجاه الحفظ والصون اللاحق بها .

والتحليل الصوتي لكلمة (كهفي) يقود إلى الدلالة المعجمية لها ، فالكاف من أصوات أقصى الحنك ، والهاء من الأصوات الحلقية ، فعند نطق هذين الصوتين متواليين،كأن الصوت في طريقه إلى الداخل، وكذلك الفاء فهي صوت شفوي أسناني ، والياء صوت غاري ، فالنطق بهذه الأصوات متوالية يوحي بالدخول إلى غارة ، والكهف كما جاء في اللسان كالمغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها ، فإذا صغر فهو غار [1] ، وكأن الدلالة الصوتية للكلمة تحاكي الدلالة المعجمية لها . فأما كلمة (حجاجي) ، فالحجاج : العظم النابت عليه الحاجب ، والحجاج : العظم المستدير حول العين ، والحجاج : التخاصم ، ونازعته الحجة ، والحجة : ما دوفع به الخصم ، والحج : القصد [2] ، وكأن الشاعر أراد أن يجمع دلالات متعددة مستغلاً امكانات هذه الكلمة ، فإذا كان معنى الحجاج العظم المستدير حول العين ، فهذا العظم نفسه يقوم بوظيفة أخرى ، وهي الدفاع عن هذه العين ، ومحاجة كل من يريد أن يلحق بها ضرراً ، كما أنها تتجاوب مع كلمة (مورد) التي وردت في آخر البيت وتوطئ لها ، إذ أنها تحتمل معنى القصد ، وكأن الماء يقصدها ليجدد صفاءها ، فهي مورد ، مورد لهذا الماء الصافي .

وعنترة يصور بعض معاركه ، فيقول :-

والخيلُ تَقْتَحِمُ الخَبارَ عوابساً ما بين شَيْظمةٍ وأجْرَدَ شَيْظَمِ[3]

وقف شراح هذا البيت عند المعاني الأولية له ، فقالوا " والخيل تسير وتجري في الأرض اللينة التي تسوخ فيها قوائمها بشدة وصعوبة ، وقد عبست وجوهها لما نالها من الإعياء وهي لا تخلو من فرس طويل أو طويلة أي كلها طويلة " [4] ، ولا أدري إذا كان هذا مدحاً أم ذماً ؟! فإذا كانت الفرس قد أصابها الإعياء فكيف يكون حال الفارس . إن نظرة متأنية لهذا البيت ، تعتمد على الدلالة المعجمية لهذه الكلمات ، وتؤكدها القيم الصوتية الشائعة فيها ، لتوقفنا على معان أخرى ، أقرب إلى طبيعة الشعر والشاعر على السواء ، لقد صادر الشراح المعنى في هذا البيت عندما قصروا دلالة الاقتحام على الدخول في الشيء بسرعة [5] ، والخبار على الأرض اللينة ، والشيظم على الطويل،ولم ينظروا إلى

---

[1] ابن منظور لسان العرب – مادة (كهف) .

[2] ابن منظور لسان العرب – مادة (حجج) .

[3] ديوان عنترة – ص ١٥٤ .

[4] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٣٠ .

[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٦٢.

دلالات أخرى لهذه الألفاظ فقد جاء في اللسان أن اقتحم وانقحم رمى بنفسه من غير روية ، والقحم الكبير المسن ، واقتحمته عيني ازدرته[1] ، وأن عبس بمعنى قطب وجهه ، والعوابس أيضاً الذئاب [2] . والشيظم الطويل ، والشيظم الأسد ، والشيظم المسن ، والشيظم الطلق الوجه الهش الذي لا انقباض له [3] .

فإذا كانت اللغة بهذا الثراء ، وهذا الاتساع ، فلماذا يضيق الناس واسعاً ؟! ويحصرون تفكيرهم ويقصرونه على معان يتناقلها الخالف عن السالف ، فلا يحيدون عنها ، ولا يتجاوزونها ، رغم أن الواقع اللغوي يتيح للعربي هذا التجاوز ، وإذا كان تفسير القرآن الكريم لا يعرف الكلمة الواحدة ولا الكلمة الأخيرة ، فلماذا نقف بشعرنا العربي عند هذه الكلمة الواحدة ، وهذه الكلمة الأخيرة ، والتي قيلت منذ عدة قرون .

مرة أخرى يجد الشعر العربي القرآن الكريم في طريقه ، فينصرف الناس عن الشعر ويتجهون إلى القرآن ، فيكثر مفسروا القرآن ، وتكثر كتب التفسير ، وتتعدد الرؤى لهذا النص الحكيم ، وتكثر الاجتهادات التي تتكئ على اللغة ، ويهمل الشعر وكأنه من خارج اللغة !!، وكأنه دخيل على اللغة دخيل على الناس ، وكأن العناية به لا تفيد اللغة ولا تفيد النص القرآني .

وقف الشراح عند معنى ظاهري قريب لبيت عنترة السابق ، ولم ينظروا إلى أن الشاعر يتحدث عن معركة وقتال ، وأن الاقتحام فيها بغير روية أمر مذموم ، وأن إعياء الفرس عيب لا ميزة ، وأن إعياء الفرس يمكن أن يكون دليلاً على إعياء الفارس ، فإذا أصاب الإعياء الفرس والفارس تكون المعركة قد حسمت واندحر الفارس ، فهل هذا مدعاة للفخر ؟!

فأما كلمة شيظم هذه والتي فسروها بمعنى الطويل ، فإنها تدفع إلى تساؤل أخر ، هل كانت المعارك تحسم بطول الخيل وقصرها ؟! لو كان الأمر كذلك لكان هيناً ميسوراً .

لقد جعل عنترة خيوله في هذا البيت ذئاباً ، فهي " عوابس " وجعل تجمعات أعدائه جحوراً للجرذان " فهي خبار "[4] ، فنظرت الذئاب إلى الجرذان نظرة كلها احتقار وازدراء " تقتحم " فالثقة بالنفس والتقليل من شأن العدو أمران جوهريان في المعارك حتى اليوم ، وهذا ما صنعه عنترة ، فلما امتلأ قلب الفرس والفارس ثقة ، انطلقا تجاه الأعداء ، ووجه كل منهما طلق ، هش لا انقباض له ؛ لقد صغر الأعداء في عيونهم فصاروا كالجرذان ، وما تجمعات عدوهم إلا تجمعات جرذان في جحورها ، فعلام الخوف ؟ ولم الخوف ؟ وهل الجرذان تخيف ؟ .

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (قحم) .

[2] ابن منظور اللسان مادة (عبس)

[3] ابن منظور اللسان – مادة (شظم) .

[4] جاء في اللسان أن الخبار ما لان واسترخى وكانت فيه حجرة ، والخبار الجراثيم وحجرة الجرذان – اللسان – مادة (خبر) .

هكذا صور عنترة خيله وخيل عدوه ، ولعل التحليل الصوتي يقودنا إلى نفس المعنى ، فالأصوات التي تتكون منها كلمة " شيظم " تحمل معنى الحركة والاضطراب ، لتصور حركة الفرس في اندفاعها تجاه عدوها ، وحركة الفارس وسيفه ، وأصوات هذه الحركات ، حركة الفرس والفارس على السواء ، فالشين صوت احتكاكي له ضجة عشوائية ، يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠ م/ث [١]، والياء صوت جهوري يتراوح مداه بين ٨٠ - ١٠٠ م/ث [٢] ، والظاء صوت احتكاكي مصوت يتراوح مداه بين ١٠٠ - ١٦٠ م/ث [٣] ، والميم صوت أنفي يتراوح مداه بين ٧٠ - ٩٠ م/ث ولهذا الصوت رنين[٤] . فالأصوات الاحتكاكية " الشين والظاء " ترسم صورة للاحتكاك الحادث في ميدان المعركة ، والضجة العشوائية الناتجة عن صوت الشين ، وجهورة صوت الياء تحققان الجلبة الواقعة على أرض المعركة ، والصوت المصاحب لصوت الميم ما هو إلا حمحمة الخيول في الميدان .

لقد نقل عنترة المتلقي – بالصوت – إلى قلب الميدان ، كما أشعره لبيد – وبالصوت أيضاً – بهذا التوتر في العلاقة الحادث بينه وبين محبوبته (نوار) وذلك حيث يقول :-

شَاقَتْكَ ظعنُ الحيِّ حِينَ تحمَّلوا فتكَنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها[٥]

يشعر لبيد المتلقي بالاضطراب في علاقته بمن أحب وذلك عندما يفجأ الشاعر متلقيه بقوله(شاقتك)، وعلى الفور يثور في الذهن سؤال عن هذا الشوق ، أهي التي دفعت الشاعر إلى . الاشتياق ، أم أن الشوق نابع من داخله ، فقد جاء في اللسان " شاقني حسنها وذكرها يشوقني أي هيج شوقي " [٦] ، وشاقتك "معناها اشتقت لها [٧] " والصيغة التي استخدمها الشاعر تؤدي المعنيين ، ليقف المتلقي في حيرة من أمر هذا الشوق ، ويفجأ السياق المتلقي مرة أخرى بكلمة (ظعن)، فهي الفاعل إذن ، فالظعن هن اللائي جعلن الشاعر يشتاق إليهن ، لكن الدهشة تمتلك المتلقي مرة ثالثة ، أكان اشتياق الشاعر إلى الظعن كلهن ؟ أم إلى ظعينة واحدة منهن ، هي التي يريدها ويخصها بهذا الشوق ؟! ثم ما دلالة كلمة (ظعن) هذه ؟

إن مجرد الوقوف على الدلالة المعجمية لكلمة (ظعن) مثير للدهشة ، فقد جاء في اللسان أن ظعن جمع ظعينة ، والظعينة كل بعير يوطأ للنساء فهو ظعينة ، وإنما سميت النساء ظعائن لأنهن يكن

---

(١) سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ .

(٢) سليمان العاني – السابق – ص ٥٩ .

(٣) سليمان العاني – السابق – ص ٧٦.

(٤) سليمان العاني – السابق – ص ٥١.

(٥) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٢٩ .

(٦) ابن منظور – اللسان – مادة (شوق) .

(٧) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٣٠ .

في الهوادج ، يقال هي ظعينه وزوجه وقعيدته وعرسه وقال الليث : الظعينة : الجمل الذي يركـب .[1] فماذا يقصد الشاعر من كلمة ظعن هذه ؟ هل يقصد الجمال أم يقصد الراكبات على الجمال ؟

فأما كلمة تحملوا فتؤدي معنى الحامل والمحمول في نفس الوقت ، فتحملوا حملتهـم الـدواب والإبل ، وتحملوا حملوا على كواهلهم أعباءً ، فالإنسان الذي يحمل أثقالاً قد تحمل هذه الأثقال ، والإنسان يحمل على الجمل فقد تحمل عليه [2] . ثم لماذا أسند الشاعر الفعل إلى واو الجماعة طالما أن الحديث عن النساء ، فقد قال زهير :-

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِن ظعائنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فوقِ جُرثُمِ [3]

وقال عمر بن كلثوم يصف نساء تغلب :-

ظَعائنَ مِن بني جُشَـمَ بنِ بكـرٍ خَلَـطنَ بِميسَـمٍ حَسَباً ودِيناً [4]

ويظل السؤال قائماً ، لماذا عدل لبيد عن ضمير المؤنث إلى ضمير المذكر ؟ . وليس ذلك في موضـع واحد ، بل تكرر مع كلمة تكنسوا التي تحمل دلالات متعددة أيضاً ، فتكنست الظباء دخلت في الكناس ، والكناس مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر ، وكنس الظبيُ إذا تغيـب واسـتتر فـي كناسه ، وهو الموضع الذي يأوي إليه ، وكنس أنفه إذا حركه مستهزئاً [5] ، وقطناً بمعنـى جماعـات ، وقطناً من القطن . والسياق يستوعب المعنيين .

من الواضح أن هناك اضطراباً كبيراً تناول الدلالة المعجمية للألفاظ ، كما تناول عملية الإسناد ، وإنه لمن العبث أن يتصور الإنسان أن هذا الاضطراب ليست له دلالة ، إنه تعبير عن ذلك الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، فالشاعر لا يجد من يعايشه مأساته ، بل لا يجد من يتحدث إليـه ، وإذا وجد فلن يجد من يفهم عنه لذلك يصرخ قائلاً :-

فوَقَفْتُ أسألُها وكيفَ سُؤالنا صُمّاً خوالدَ ما يُبينُ كَلامُها [6]

إن الاضطراب الدلالي انعكاس للاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، وهـذه الألفـاظ المراوغة ، والتي تنتج معنى مراوغاً أيضاً ، انعكاس لعلاقة "نوار" بالشاعر ، فهي علاقة مراوغة كذلك.

---

[1] ابن منظور اللسان – مادة (ظعن) .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (حمل) .

[3] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٤٤ ، وشرح الزوزني للمعلقات – ص١٣٨ .

[4] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٤٢١ ، شرح الزوزني للمعلقات – ص١٨٤ .

[5] ابن منظور اللسان – مادة (كنس) .

[6] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٢٨ .

لقد رحلت المحبوبة مع من رحل ، ولم يجد الشاعر أحداً يبثه شكواه ، في الوقت الذي يريد أن يقنع نفسه – والمتلقي أيضاً – بأنه يستطيع أن ينسى " نوار " ، فجاء حديثه بلغة الجمع في قوله " ظعن – تحملوا – تكنسوا – قطناً – خيام" محاولة من الشاعر لإظهار هذا التناسي ، فخلطها بالجماعة ، ولم يشأ أن يميزها عنهم ، بل جعلها واحدة كسائر النساء ، ويكون التعبير بضمائر المذكر في قوله " تحملوا –تكنسوا " دالاً على أنها لم تصبح بالنسبة له أنثى ، حتى أنوثتها يحاول أن يفقدها إياها ، إنها لم تعد بالنسبة إليه شيئاً ، ولابد أن تنتهي هذه العلاقة ، وفي هذا السياق يفهم قوله :–

فاقطعْ لُبانةَ مَنْ تَعرَّض وصْلُه ولشَرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها [1]

وكما تدل أصوات كلمة " صر " في قوله :–

شَاقَتْك ظعنُ الحيِّ حِين تحمَّلوا فتكنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها .

على معناها ، فهذا صوت الصاد من أصوات الصفير ، يعقبه صوت الراء الذي يدل على التكرير وكأنه يريد أن يكرر صوت الصفير ، ثم يضعّف صوت الراء ، فالشاعر يريد أن يضعّف صوت الصفير المكرر ، ليسمع المتلقي صوت أجزاء الخيام المحملة على الإبل ، ويكرر على سمعه هذا الصوت مرة ومرة بصوت الراء ، ليسمعه ويريه في آن واحد حركة الإبل الراحلة ، والتي تحمل الظعائن والخيام ، فكذلك يدل هذا الصر الذي جاء في قوله " صرامها " على صوت القطع ، وكأنه يصور علاقته مع "الظعينة " وهي أمر معنوي، بشيء مادي محسوس ، إذا قطعه الإنسان سمع له صوتاً ، ترجمه للمتلقي هذا " الصر " ، أم أن المتلقي يسمع أصوات تقطيع نياط قلب الشاعر الذي تركته محبوبته ورحلت مع الراحلين، أم أنه صوت حركة الآلة التي تقوم بعملية القطع جيئة وذهاباً بتكرير صوت " الراء " .

إن التعبير بالصوت ليضفي على المعنى ثراء تعجز عنه – بكل تأكيد – الدلالات القاموسية للألفاظ، فإذا كانت اللغة العلمية تعني " بالتركيز على جانب تطابق الدال بالمدلول ومدى دقته ومطابقته"[2] ، فإننا نجد أن اللغة الأدبية تشدد على " الرمز الصوتي للكلمة "[3] ، وإنه في الشعر على وجه الخصوص يسبق الصوت الدلالة [4] ، ذلك أن الإنسان يسمع الأصوات أولاً ثم يفكر في معانيها .

---

[1] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٣٧ .

[2] الدكتور خالد سليكي – الأستاذ بقسم اللغة العربية – جامعة فاس – المغرب – مجلة عالم الفكر عددان أول وثان يوليو –سبتمبر/أكتوبر – ديسمبر ١٩٩٤ . مقال بعنوان من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – ص ٣٦٨ ، والمقال يبدأ من ص ٣٦١ .

[3] د. خالد سليكي – السابق – ص ٣٦٨ .

[4] د. خالد سليكي – السابق – ص ٣٩٣ .

على أن إدراك الشاعر الجاهلي للأصوات ، كان إدراكاً فرضته الظروف البيئية عليه ، فالحياة في الصحراء تتطلب حدة البصر ورهافة السمع ، فالبدوي عامة لا يريد أن تفجأه الأحداث ، أو تـأخذه على غرة ، فلابد إذن أن تكون حواسه ملبية لهذا النوع من الحياة التي يحياها ، وكأنه يعيش على حافة الخطر ، أو يسير على حبل مشدود .

والشاعر – بحسه المرهف وإدراكه العميق للأشياء – يرى ما لا يراه الآخرون ، ويسمع ما لا يسمعون ، إذ أن إحساسه بالأشياء إحساس خاص ، فزهير قد رأى في كلمة " تغلل " ما لم يـره فـي كلمة تثمر أو تدر ، فآثرها على غيرها من الألفاظ وذلك في قوله :-

فَتُغْلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهلِها قُرًى بالعِراقِ مِن قَفيزٍ ودِرهَمِ[1]

إذ أن لكلمة (تغلل) من المعاني التي تتفق مع السياق ، ما ليس لكلمـة تثمـر ، أو تربـح ، أو تكسب ، أو تدر ، أو غيرها من الألفاظ التي تحتمل معاني الإثمار والإنتاج ، فقد جاء فـي اللسـان أن الغلل شدة العطش وحرارته ، وأغلى إبله أساء سقيها ، غل البعير لم يقضي ريه ، أغللـت الإبـل إذا أصدرتها ولم تردها ، والغليل حر الجوف ، والغل والغليل الغش والعداوة والضغن والحقد والحسـد ، الإغلال الخيانة ، والإغلال لبس الدروع ، والإسلال من سل السيوف ، وأغللت الجلد إذا سلخته وأبقيت فيه شيئاً من اللحم والشحم ، والغلل السيل الضعيف ، والغُلُّ جامعة توضع في العنق أو اليـد ، والغلـة الدخل من كراء دار ،وأجر غلام ، وفائدة أرض ، والغلة واحدة الغلات [2] .

وواضح أن الدلالة القاموسية للفظة تلقي بظلالها على المعنى ، بـل تضفـي عليـه أبعـاداًلا تستطيعها لفظة أخرى ، ففي الحرب ظمأ وعطش شديدين يحس به المقاتلون فـي جـوف المعركـة ، وجوف المعركة حار لأن الغليل حر الجوف ، وفي المعركة يلبس المقاتلون الدروع ، وفـي المعركـة يخادع الفرسان بعضهم بعضاً ، وفي المعركة هامات تتطاير مع ضربات السيوف وبطون تبقر ، وجثث يمثل بها ، وجلود تسلخ .

ومن نتائج المعركة غل بمعنى البغضاء والكراهية والحقد ، كما أن من نتائجها أن توضع القيود " الأغلال " في أيدي الأسرى وأعناقهم ، كل هذه معان تضفيها كلمة " تغل " على السياق ، فإذا ما عدنا إلـى البيت ، ورأينا أن الشاعر قد كرر هذه الكلمة " فتغلل لكم ما لا تغل لأهلهـا " ، وكأنـه أراد أن يكرر المعاني السابقة كلها أو يضاعفها ، فإذا ما لاحظنا أن بالكلمة صوت مضعف ، وهو مـن أشـباه الصوائت لظهر قصد الشاعر واضحاً من إرادة التعبير بهذه الكلمة دون سواها .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٢٧١ .

[2] ابن منظور اللسان – مادة (غلل) .

والتحليل الصوتي للكلمة يتوافق مع الدلالة المعجمية لها ، فالتاء صوت انفجاري أسناني ، والغين صوت مجهور مخرجه أدنى الحلق إلى الفم [1] ، وقد عده علماء القراءات ضمن الأصوات المفخمة ، وهو صوت احتكاكي ، وقع ثانياً في كلمة تغلل ، ومداه في هذه الحالة يتراوح بين ١١٠-٢٠٠٠م/ث [2] واللام صوت مفخم أيضاً يتراوح مداه بين ٨٠-١٢٠٠م/ث [3] وهو صوت أسناني، فالكلمة بدأت من الأسنان إلى الحلق ، ثم عادت إلى الأسنان مرة أخرى في حركة ترددية تمثل إلى حد كبير إقدام الفارس وإحجامه،كره وفره في أتون المعركة ، كما أن حروف هذه الكلمة تملأ الفم عند النطق بها ، فقد ملأ دوي المعركة آذان الناس ، فإذا ما لاحظنا أن اللام قد تكررت في الشطر الأول من هذا البيت ثماني مرات ، وتكررت القاف ثلاث مرات في الشطر الثاني ، والقاف – كما مر – قد وصفه ابن جني بأنه حرف صلب، لأدركنا أن هذه الأصوات مقصودة في هذا السياق .

والحارث بن حلزة اختار كلمة ذات دلالة موحية في قوله :-

وكأنَّ المَنُونَ تَرْدِي بنـــا أَرْ ... عَنَ جَوْناً يَنْجابُ عَنه العَمَاءُ
مُكفهِرّاً علَى الحَوَادثِ لا تَرْ ... تُوهُ للدّهـــرِ مُؤْيِدٌ صَمّاءُ[4]

فكلمة " مكفهر " في هذا السياق كلمة موحية معبرة دلالياً وصوتياً ، فالشاعر يتحدث عن قوة تحمل قومه للمصائب والنوائب .وأنهم كالجبال الرواسي ، فلا تنال منهم طوراق الحدثان ، ولا تقدح في عزهم فيهم في منعة وقوة [5] ، وجاءت كلمة " مكفهراً " مسبوقة بجملة " ينجاب عنه العماء ، ومتبوعة بشبه الجملة (على الحوادث) ، فلو قرأنا نهاية البيت الأول متصلة ببداية البيت الثاني وقلنا " ينجاب عنه العماء مكفهراً " ، لكان المعنى صحيحاً ، فقد جاء في اللسان : اكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل [6] ، ومعنى " مكفهراً " هنا واضحاً ظاهراً ، وهذا يتفق مع كلمة ينجاب التي بمعنى ينكشف ، ويزداد الأمر وضوحاً بإسناد الفعل إلى كلمة العماء .

" ومكفهراً على الحوادث " أي صلباً ، فقد جاء في اللسان : المكفهر : الصلب الذي لا تغيره الحوادث [7] وهذا يتفق مع المعنى العام لقصيدة .

---

[1] د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٨١ .

[2] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ١١٨ .

[3] سليمان العاني – السابق – ص ٧٧ .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص٤٦٠ وما بعدها .

[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٤٦٠ وما بعدها ، وشرح المعلقات السبع الطوال للزوزني – ص ١٩٧ .

[6] ابن منظور – اللسان – مادة (كفهر) .

[7] اللسان – مادة (كفهر) .

نخلص من هذا أن الشاعر قد اختار كلمة " مكفهراً " لتكون في منطقة وسطى ، تؤدي مع ما قبلها معنى ، وتؤدي معنى أخر مع ما بعدها ، والشاعر يحتاج إلى إبراز المعنيين وإظهارهما ، هذه واحدة ، والثانية : أن كلمة " مكفهراً " هذه مسبوقة بكلمة " جوناً " ، والجون الأبيض والأسود ، فهي من الأضداد [1] ،وجاءت بعدها كلمة " لا ترتوه " ، والرتو : الشد ، والرتو : الإرخاء على السواء ، فهي أيضاً من الأضداد [2] ، ويزداد الأمر تعقيداً أن كلمة " مكفهراً " هذه يحتمل أن تكون من الأضداد ، فقد جاء في اللسان : اكفهر الرجل إذا عبس [3] ، واكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل ، والذي يتأمل يرى أن المعنيين يمكن أن يكونا ضدين ، وعلى هذا يكون للبيتين السابقين ثمانية معان ، كلها مقبولة ، وتحتملها الدلالة المعجمية للألفاظ ، ولتوضيح ذلك نحدد أن كلمة جون تعني : أبيض / أسود ، وكلمة مكفهر تعني : عابس / واضح ، وكلمة ترتوه تعني : الشد / الإرخاء ، ولو وضعوا في جدول هكذا :

جـون	أبيض	أسود
مكفهر	عابس	واضح
ترتوه	شد	إرخاء

واستخرجت منهم معان ، لكان الناتج ثمانية معان مختلفة للبيتين ، لذلك يمكننا القول بأن اختيار الشاعر لكلماته كان اختياراً موحياً ومعبراً دلالياً ، كما أن التكوين الصوتي لكلمة " مكفهراً " موح ومعبر ، فهذه الضجة التي تصاحب أصوات الكاف[4] والفاء[5] والهاء [6] ، والرنين الذي يصاحب أصوات الميم [7] والنون [8] والراء[9] يتناسب مع السياق العام للقصيدة ، والمعنى الذي يرغب الشاعر في إبرازه ، فالشاعر يريد أن يضفي حاله من العظمة والمنعة والقوة حول قومه فاستدعى هذا الضجيج وهذا الرنين ليكونا معبرين – صوتياً – عما أراد .

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (جون) .

[2] المنظور – السابق – مادة (رتاء) .

[3] ابن منظور – السابق – مادة (كفهر) .

[4] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٤ .

[5] سليمان العاني– السابق – ص ٥٦ .

[6] سليمان العاني – السابق – ص ٩٤ .

[7] سليمان العاني – السابق – ص ٥١ .

[8] سليمان العاني – السابق – ص ٥٢ .

[9] سليمان العاني – السابق – ص ٥٥ .

(٣) دلالــة أسمــاء النســاء :–

يلتقي قارئ المعلقات مع مجموعة من أسماء النساء ، التي تؤدي دوراً في إبداع الدلالة ، فقد عمد الشعراء إلى أسماء حملوها بعض ما تجيش به أفكارهم وعواطفهم ، وما يعج به المجتمع من معلومات ومبادئ وقيم ؛ ولقد تناول كثير من النقاد دلالة أسماء النساء في الشعر الجاهلي ، ومن هؤلاء الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" فقد فسر أسماء النساء تفسيراً دينياً ، فأم أوفى عنده ربة الحكمة ، وكذلك أم عمرو وأم معبد وأم جندب ، حيث يقرر أن هذه الأسماء رموز" لسيدة الحكمة ولا تخاطب عادة إلا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة وسعة الصدر ."[1] ولا أدري ما الأمر الجلل الذي يخاطب فيه امرؤ القيس أم جندب في قوله :–

خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبِ ... نُقَضِّ لُبانَاتِ الفُؤادِ المُعَذَّبِ [2]

وليلى – عند الدكتور نصرت – اسم لصنم وتبدو في الشعر الجاهلي " مثل ديانة ربة الصيد عند الرومان"[3] وسلمى تبدو " رمزاً للحب العذري والعفة ، وتظهر وكأنها فتاة غريرة حسناء تُحِبُّ ولا تُحَبُّ ينشدها الفتيان ويخطبون ودها ويتعلق بها الشيوخ "[4] ، وسعاد تظهر " رمزاً للربيع ، وما يتبع الربيع من سعادة وبلهنية عيش "[5] ، وكذلك أسماء تبدو رمزاً للمراعي [6]. فأما أميمة فإن دلالتها قريبة من معناها، فهي رمز للأم الحانية العطوف [7] ، وخولة ترمز إلى سيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع [8]، تبدو رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس [9] .

وهكذا يربط الدكتور نصرت بين أسماء النساء ، والآلهة التي كانت تعبد في الجاهلية ، أو يجعلها رموزاً لهذه الآلهة ، إلا أنه لم يقدم تفسيراً كاملاً لهذا التصور ، فلم يربط بين كافة الأسماء التي وردت في الشعر وبين ما ترمز إليه ، ويعتذر عن ذلك قائلاً " ويطول بي الأمر لو تتبعت كل امرأة في

---

[1] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – مكتبة الأقصى – عمان ١٩٨٢ – ط٢ – ص١٥٠ .

[2] ديوان امرئ القيس .

[3] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – ص ١٥٣ .

[4] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٤ .

[5] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٥ .

[6] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٦ .

[7] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٧ .

[8] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٧ .

[9] د.نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٨ .

الشعر الجاهلي ، ولكنني أبتغي أن أقول : إن وراء كل واحدة منهن رمزاً ، فالمراة أكثر من أن تكـون لحماً ودماً " [1] .

والواقع أن اعتذار الدكتور نصرت ينطوي على احتمال آخر ، إذ ينطوي على احتمال أنه لـم يجد تفسيراً مناسباً لأسماء مثل أم الرباب ، أم الحويرث ، فاطمة ، عنيزة ، عبلة ، أم الهيثم ، ابنة مالك، وغير ذلك من الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي ، ذلك لأن الأمر في مجملـه لا يخـرج عـن الانطباعية ، والانطباعية " لا تؤتمن في نتائجها الأخيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر " [2] .

لا خلاف على أن لأسماء النساء دوراً في بناء القصيدة ، ولكن فهم هذه الأسماءعلى أنها " آلهة لما يدل عليه موضوع القصيدة – في أحد جوانبه – أمر لا يعدو أن يكون خيالاً لا سند له مـن علـم، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة "[3]. بل يجب أن يفهم في إطار السياق العام للقصيدة ، وفي ضوء الموضوع الذي يعالجه المقطع الذي ذكر فيه هذا الاسم ، ومن خلال الدلالة الموسيقية "الصوتية " لهـذا الاسم من جهة ثانية .

لقد وردت في معلقة امرئ القيس أسماء هي أم الحويرث ، وأم الرباب ، عنيزة ، وفاطمة ، فأما أم الحويرث وأم الرباب فقد وردتا في قوله :-

كدِينِكَ من أُمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَهَا وجارتِها أُمِّ الرَّبابِ بمأْسَلِ [4]

والحويرث تصغير الحارث ، والحرث الزرع ، وهذا ما يفهم من قول الله عز وجل " نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم " [5] ، فقد ورد عن ابن عباس قوله " الحرث موضع الولـد "[6] . وجـاء فـي اللسان: المرأة حرث الرجل أي يكون ولده منها ، كأنه يحرث ليزرع ، والحرث قذف الحب في الأرض لازدراع ، وحرث الرجل امرأته ، والحرث : الجماع الكثير [7] ، والرباب السحاب الأبيض،فالسـحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه [8] ، والمأسل بفتح السين جبل بعينه ، وبكسر السين ماء بعينه .[9]

---

[1] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – ص ١٥٩ .

[2] د. علي عبد المعطي البطل – الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها–دار الأندلس–ط٢ – ١٩٨١ – ص ٦٩ .هامش .

[3] د. علي عبد المعطي البطل – الصورة في الشعر الجاهلي– ص ٦٩ . هامش.

[4] ديوان امرئ القيس – ص ٩ .

[5] سورة البقرة / ٢٢٣ .

[6] الحافظ عماد الدين،أبو الفداء إسماعيل بن كثير،تفسير القرآن العظيم ،دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه د.ت ٢٦٠/١.

[7] ابن منظور – اللسان – مادة (حرث) .

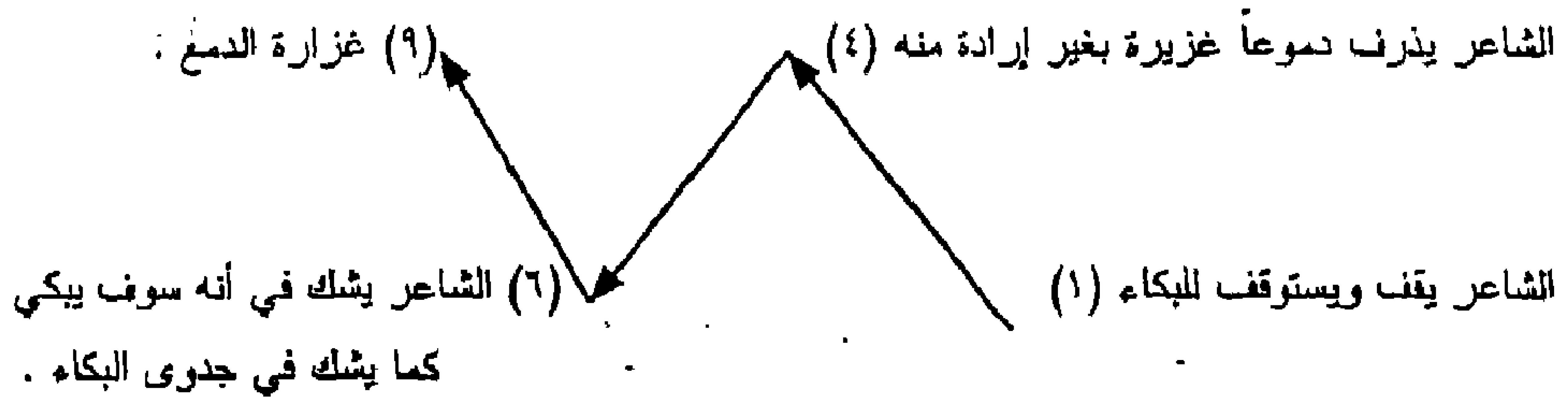
[8] ابن منظور – اللسان – مادة (ربب).

[9] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٤ .

في وسط هذا الحشد من الألفاظ الدالة على الأرض والماء والتنمية يأتي اسم " أم الحويرث " ، فالعلاقة بين الحرث والماء والأرض علاقة واضحة ، والأمر يزداد وضوحاً إذا قرأنا المقطع الذي ورد فيه هذان الاسمان " أم الحويرث " ، " أم الرباب " ، يقول الشاعر :-

١- قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ وَمَنْزِلِ ... بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ
٢- فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رسمُها ... لِمَا نسجتْها من جَنُوبٍ وشَمْألِ
٣- تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصَاتِها ... وقيعانِها كأنّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
٤- كأنّي غداةَ البَيْنِ يَوْمَ تحمّلوا ... لدَى سَمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ
٥- وُقُوفاً بها صَحْبِي على مَطِيَّهِمْ ... يقولون لا تَهْلِكْ أسًى وتجمّلِ
٦- وإنّ شِفائي عَبْرَةٌ إنْ سَفَحْتُها ... وهل عند رسم دارسٍ مِنْ مُعَوَّلِ
٧- كدِينِكَ من أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَها ... وجارتِها أمِّ الرَّبابِ بمأسَلِ
٨- إذا قامتا تَضَوَّعَ المِسْكُ منهُما ... نَسِيمَ الصَّبَا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
٩- ففاضت دموعُ العين منّي صَبابةً ... على النَّحْرِ حتّى بَلَّ دمعيَ مِحْمَلي [1]

فالشاعر يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الألفاظ ، ففي البيت الأول يقف الشاعر ويستوقف الرفاق ليبكوا جميعاً ، وفي البيت الرابع شبه نفسه بناقف الحنظل الذي " لا يملك سيلان دمعه " [2] فناقف الحنظل "تدمع عيناه لحرارة الحنظل "[3] ثم يعود في البيت السادس ليشكك في البكاء وذلك باستخدام إن الشرطية التي هي أقرب للشك منها إلى اليقين في قوله " وإن شفائي عبرة إن سفحتها " ، فهو لم يشف لأنه لم يسفح تلك العبرة الشافية ، وفي البيت التاسع يصرح بغزارة دموعه ، حتى بلت تلك الدموع محمله ، فبكاء الشاعر يمكن تصويره من خلال الرسم الآتي :-



إن علاقة الشاعر بالدمع علاقة مترددة ، بدءاً من الوقوف واستيقاف الصحب للبكاء ، فالبكاء اللاإرادي والدمع الغزير ، فالشك فالبكاء ، وأخيراً الدمع الغزير الذي يبل المحمل ، إنها علاقة مترددة ، صاعدة وهابطة .

---

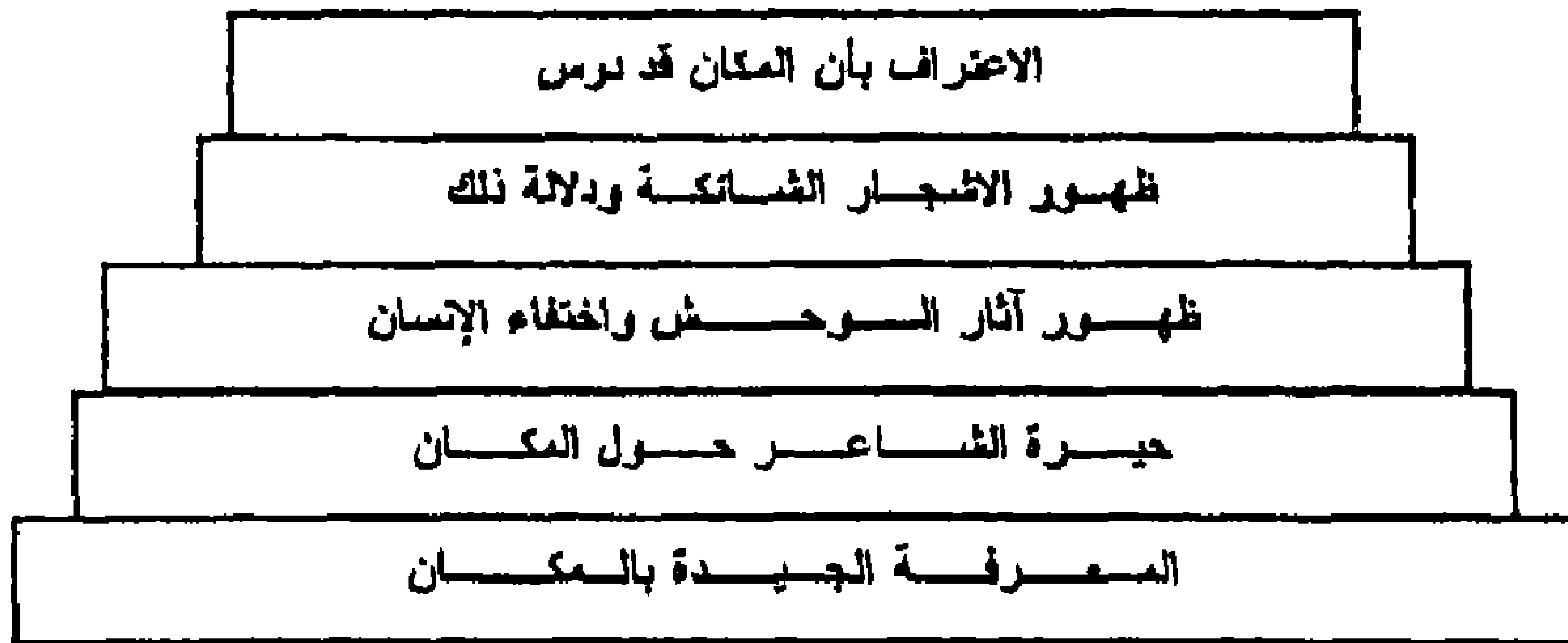
[1] ديوان امرئ القيس – ص ٨ ، ٩ .

[2] ديوان امرئ القيس – ص ٩ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٣ .

وعلاقة الشاعر بالأطلال ليست أقل تشابكاً من علاقته بالدمع والبكاء ، إلا أنها تتمـاز بالتنـامي الطولي ، فبعد أن حدد الشاعر المكان تحديداً دقيقاً في الشطر الثاني من البيت الأول ، ومطلـع البيـت الثاني " يسقط اللوى بين الدخول وحومل فتوضح فالمقراة " ليدلل على كمال وعيه بالمكـان ، نجـده يستخدم تعبيراً " مطاطاً " مراوغاً ، يدل على الشيء وعكسه تماماً ، إذ يقول " لم يعـف رسـمها لمـا نسجتها من جنوب وشمأل " والمتلقي يقع في حيرة ، هل مازالت ديار الأحبة باقية لم يعف رسمها ؟ أم أنها قد عفت وذلك لأسباب أخرى ، وقد ساعدت رياح الشمال والجنوب على إزالة آثار هذه الديـار ؟

وفي البيت الثالث ينظر الشاعر يمنة ويسرة فلا يرى إلا بعر الأرآم ، فالديار خالية تماماً من الإنسان ، وقد سكنها الوحش ، وهذه آثاره " كأنه حب فلفل " . وفجأة في البيت الرابع تقع عيناه علـى سـمرات الحي – وهي أشجار لها شوك – فيقف عندها تذرف دموعه لا يستطيع أن يتحكم فيها .فالعلاقـة مـع الأطلال تتنامى طولياً حتى تنتهي في البيت السادس بالاعتراف بأن المكان قد درس تماماً ولا جـدوى من البكاء عنده أو فيه . وهذه العلاقة توضح من خلال الرسم التالي :-



كما يمكن رصدها في النقاط الآتية :-

١- المعرفة الجيدة للمكان جغرافياً .

٢- الشاعر لا يعرف إن كان قد حدث شيء في المكان أم لا وإن كان حدث فما السبب ؟ .

٣- الشاعر لم ير في المكان إلا الوحش وآثاره .

٤- فجأة يجد الشاعر أشجاراً يقف عندها باكياً وهي أشجار شائكة !! .

٥- الشاعر يعترف بأن الرسم قد درس ولا جدوى بعد ذلك .

وينبغي أن نضع في الاعتبار إشارة الشاعر إلى آثار الوحش والأشجار الشائكة .

نحن إذن أمام علاقتين ، إحداهما تأخذ شكل منحنى يصعد ويهبط ، والأخرى تتنامى طوليــاً ، وهما معاً يترجمان اختيار الشاعر لأسماء مثل أم الحويرث وأم الرباب؛فالتنامي الطوليترجمةللعلاقــة بين الحرث الذي هو في الأرض والرباب الذي هو في الأفق الأعلى،والحرث بمعنى الزرع ، ألا ينمو الزرع طولياً .؟ إلا أن هذا الحرث لا يكتمل ، فالمكان غير صالح ، فهو " مأسل " ، ومأسل بفتح السين اسم لجبل بعينه [1] وهذه ترجمة للعلاقة المترددة بين الشاعر والبكاء .

إن الشاعر يريد لعلاقته بمحبوبته أن تكون علاقة ذات حرث ، والحرث كما سبق الجماع الكثير، وموضع الولد ، وامرأة الرجل ، والحرث يحتاج إلى الماء ، والماء عند أم الرباب ، وأم الربــاب هــذه وجدت في جبل مأسل ، والجبل غير صالح للحرث ، فالعلاقة إذن غير خصيبة ولا جدوى منها ، كمــا أن البكاء عند الرسم الدارس لا جدوى منه ، وكما أن علاقته بالحبيبة الظاعنة انتهت ولا جدوى منها .

فإذا كانت هذه الأسماء جزءاً من البناء المعماري للمقطع ، فلابد أن تكون فاعلة ومتفاعلة مــع باقي الأجزاء ، شأنها في ذلك شأن الكلمات الأخرى .

فإذا عدنا إلى كلمة الحويرث وجدنا دلالة أخرى لحركة الكسرة المصاحبة للراء ، فهي تشــير إلى أسفل إلى الأرض ، كما تشير الفتحة الطويلة المصاحبة للباء الأولى في كلمة الرباب إلى أعلــى ، إلى العلو والارتفاع ، فالحرث في الأرض والأرض موضع الزرع من أسفل ، والرباب مصدر المــاء الذي به ومنه ينبت الزرع وينمو الحرث ، وتكون الحياة من أعلى .

شئ آخريمكن ملاحظته من خلال هذه الثنائية ، ثنائية " أم الحويرث – أم الربــاب " وهــو أن بين الشاعر وبين محبوبته الظاعنة بعداً يقدر بما بين السماء والأرض .

وورد اسم عنيزة في معلقة امرئ القيس وذلك حيث يقول :

وَيومَ دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ   فقالتْ لكَ الوَيْلاتُ إنّكَ مُرْجلي .[2]

وتفهم دلالة هذا الاسم في ضوء السياق الذي وردت فيه ، فقد جاء ضمن قول الشاعر :–

١– ألا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالــحٍ   ولا سيـَّـما يومٌ بدارةِ جُـلجُـلِ
٢– ويومَ عقرتُ للعـَـذارَى مطيَّتـي   فيــا عَجبًا من رَحْلِهَا المتحمَّـلِ
٣– يَظَلُّ العذارى يرْتَمين بلحْمِـهـا   وَشحْـمٍ كهُـدَّابِ الدِّمَقْـسِ المفتَّلِ
٤– ويومَ دَخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيـْـزةٍ   فقـالَتْ لَكَ الوَيْـلاتُ إنَّك مُرْجلي
٥– تقــولُ وقد مَالَ الغَبيطُ بنا معـًا   عَقرْتَ بَعيري يا امْرأ القَـيس فانْزِلِ

---

[1] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٤ .

[2] ديوان امرئ القيس – ص١١ .

٦- فقلتُ لها سِيري وأَرخِي زِمامَــه ... ولا تُبعــديني من جَنــاكِ المعـــلَّلِ

٧- فمثْلِكِ حُبْلَى قد طرقتُ ومرضِعاً ... فألهيتُـــها عن ذي تمائِـمَ مُغْيَـلِ

٨- إذا ما بكَى من خَلفِها انْحرفَتْ له ... بشِـــــقٍّ وشِـــقٌّ عندنا لم يُحوَّلِ

٩- ويوماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تعذَّرتْ ... عليّ وآلَــت حَلْفَــةً لم تَحـــلَّلِ

١٠- أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ ... وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صُرْمي فأجملي

١١- وإن كنتِ قد ساءتْكِ مني خليقةٌ ... فَسُلِّي ثيــابي من ثيــابِك تَنْسُــلِ[١]

فالأبيات تتحدث عن قصة تناقلتها كتب الأدب ، والمعروفة بقصة " دارة جلجل "[٢] والتي انتهت بأن ركب امرؤ القيس بعير عنيزة ، وبين الحين والأخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها ، واسم عنيزة في هذا السياق له دلالته التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربـــي القديــم " لا تــك كالعنز تبحث عن المدية"[٣] ، وهو مثل يضرب للجاني على نفسه ، فلقد جنت هذه المرأة علـــى نفســها مرات عديدة ، جنت على نفسها مرة حين خلعت ثيابها ونزلت إلى الماء تبرد فيه ، وجنت على نفســـها ثانية حين خرجت من الماء عارية وأرت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة في هذه الحال ، قبل أن يعطيهـــا ملابسها ، وجنت على نفسها ثالثة حين قبلت أن ينحر لهن راحلته ، ثم جنت على نفسها أخـــيراً حيــن قبلت أن تحمله معها على بعيرها ، فلابد أن تتحمل نتيجة هذه الجنايات الأربع ، وأن تسمع إلى قولـــه ، وأن ترضى فعله ،وذلك حيث يقول :-

فقلتُ لها سِيري وأَرخِي زِمامَه ... ولا تُبعديني من جَناكِ المعلَّلِ

فهي التي جنت على نفسها ، كما جنت تلك العنز على نفسها ، ونبشت الأرض لتبحـــث عــن المدية التي سوف تنحر بها .

يتماجن الشاعر مع من أطلق عليها عنيزة ، ويسري عنها ، أو يغريها ، بحديــث عــن حبلـــى ومرضع كان له معهما تجارب سابقة ، وانتهت بأن طاوعتاه إلى ما يريد . وفي لفظة عنيزة ملاحظتان، الأولى هذا التصغيروما يصاحبه من جرس موسيقي له وقع خاص في الآذان ، والذي يصاحبــه صــوت الزاي ذو الصفير، والثانية هذه المخالفة النحوية ، فقد وردت " عنيزة " منونة ، رغم أنها ممنوعة مــن الصرف ، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى هذه اللفظة ، أو إلى هذه الأنثى ، التي أطلق عليهـــا اســم عنيزة .

---

[١] ديوان امرئ القيس – ص ١٠ وما بعدها .

[٢] لا تهتم هذه الدراسة بمناقشة تفاصيل رواية يوم دارة جلجل وما قاله فيها النقاد .

[٣] اللســان – مادة عنز .

واللافت للنظر أن القدماء قد شكوا في أن تكون عنيزة اسماً لامرأة، فقد قال ابن الكلبي " لا أعرف عنيزة . وقال الأصمعي عنيزة لقب لفاطمة ، وقال أبو نصر عنيزة امرأة . وقال ابن حبيب إنما الرواية " يوم دخلت الخدر يوم عنيزة " وقال عنيزة : هضبة سوداء بالشحر ببطن فلج . والدليل على أن عنيزة موضع قوله :(أفاطم مهلاً) " [1] .

ففي تصوري أن عنيزة كلمة جاءت معبرة عن دلالة معينة ، أدت دورها في البناء المعماري للمقطع دون أن تدل على مسمى معين .

يتوجه الشاعر إلى من ناداها بقوله " أفاطم " ليقول :-

أَفاطمَ مَهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أَزمَعْتِ صُرْمِي فأَجْمِلي

فمن الطبيعي أن يتحدث الشاعر عن هذه " الفاطمة " بعد أن تحدث عن المرضع والحبلى من قبل ، فالسياق يستدعي هذه الفاطمة لتكتمل دائرة الأنثى التي تصلح للحرث والازدراع ، ومن الطبيعي أن يتغافل الشاعر عن العقيم التي لا تصلح لا لحرث ولا لازدراع .

ومن الطبيعي ثانياً أن يذكر هذه " الفاطم " ، فالفطم : القطع ، ففطم العود فطماً : قطعه ، وفطمت الحبل قطعته [2] ، فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سمرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما .ومن الطبيعي ثالثاً أن يذكر هذا اللفظ " فاطم " ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت . فالصرم القطع البائن [3] ؛ فهي فاطمة " أي قاطعة " ، وهي تتدلل عليه أي تجترئ عليه ، وهي تزمع الصرم " أي تنوي القطيعة .

لقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة " أفاطم " وقبلها كانت " عنيزة " مصغرة ، وأم الحويرث مصغرة ، تدليلاً وتمليحاً للعشيقة ، التي وصفت بهذه الصافات فهي أم الحويرث لصلاحيتها للإنجاب والحرث والإزدراع وهي عنيزة لأنها جنت على نفسها ، وهي فاطم لأنها قطعت وصرمت ما بينهما يوم رحلت عنه وتركته ، ولاحظ أن كلمة " أم الرباب " قد وردت بلا تصغير ولا تدليل ؛ ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنّ أم كل شيء أصله وعماده [4] ، فأمّ الرباب أصل المطر ، أي أصل الماء الذي يصيب الحرث فينمو الزرع ، والماء مذكر ، وينزل من منكر فلا معنى لتدليله ولا لتصغيره .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٦ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة فطم .

[3] ابن منظور – اللسان – مادة صرم .

[4] ابن منظوم – اللسان – مادة أمم .

وحديث امرئ القيس عن القطيعة " أفاطم – صرم " حديث له ما يبرره ، فقد كان " مفركـاً لا تريده النساء إذا جربنه ، وقال لامرأة تزوجها ما يكره النساء مني، قالت : يكرهـن منـك أنـك ثقيـل الصدر، خفيف العجز ، سريع الإراقة بطيء الإفاقة . وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت : يكرهن منـك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب ،فقال : أنت صدقتني إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة "[1] ويعلق الأسـتاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي على هذه الرواية بقوله " لقد صدقته الأولى وسخرت منه الثانية ،فلم يفطـن لها أو فطن وآثر التسليم ، يوهم نفسه أو يوهم المرأة صدق ما قالت، وكان في الحالين هـو المخـدوع الوحيد " [2] .

وطرفة بن العبد يذكر في معلقته ثلاثة أسماء الأول خولة والذي ورد في قوله :-

لِخَـوْلَةَ أطلالٌ ببُرْقَةِ ثَهْمَـدِ ظَلِلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغَدِ[3]

والثاني المالكية وذلك حيث يقول :

كَأَنَّ حُدوجَ المـالكيَّةِ غُـدْوةً خَلايا سَفِينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ[4]

والثالث ابنة معبد والذي ورد في قوله :-

فإن مِتُّ فانعيني بما أنا أهلُـهُ وشُقِّي عليَّ الجيبَ يابنةَ مَعْبَدِ[5]

وهذه الأسماء الثلاثة تدور حول معنى واحد هو معنى التملك [6] ، فخول الرجل هم حشـمه وأتباعـه، مأخوذ من التخويل والتمليك ، والمالكية مأخوذ من الملك والتملك ، ومعبد مأخوذ من قولنا عبـد اللـه يعبده عبادة ومعبدة تأله له[7] ، ويحتمل أن يكون معبد اسم لمكان العبادة ، فهي ابنة هذا المكـان الـذي لـه مطلق التذلل والخضوع ، فهي خولة التي تخولته ، وهي المالكية التي امتلكته ، وهي ابنـة معبـد التي أخضعته لإرادتها .

سياق النص يؤيد هذا المعنى ، فلقد وقف الشاعر بمكان يقال له برقة ثهمد وظل يبكي في هـذا المكان ويبكي إلى الغد ، ذلك لأن المكان يذكره بمن امتلكت قلبه ورحلت ، والبيت الثاني يؤكد وقوفـه

---

[1] أبـو عبـد الله محمد بن مسلم بن قتيبة–الشعر والشعراء–قدم له الشيخ حسن تميم – راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان– دار إحياء العلوم – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٨٧ – ص ٦٣

[2] د. الطاهر مكي – امرؤ القيس حياته وشعره – دار المعارف – الطبعة الخامسة – ١٩٨٥ – ص ٦٤ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٣٢ .

[4] ابن الأنباري – السابق – ص ١٣٥ .

[5] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٢٣ .

[6] ابن منظور – اللسان – مادة (خول) .

[7] ابن منظور – اللسان – مادة (عبد) .

باكياً وحديث الرفاق الذين يقولون له ناصحين لا تهلك نفسك أسى على فراق محبوبتك وتـأتي إجابتـه قائلاً :

كَأَنَّ حُدوجَ المـالكيَّةِ غُـدْوةً خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ

فلقد ضرب صفحاً عن كلام رفاقه ، ولم يجبهم ، وراح يحدثهم عن رحيل المالكية التي امتلكت فـؤاده ... ثم رحلت .فإذا ما مت ، فيا من امتلكت قلبي ، واستعبدني هواك ، أد إلى حقي ، أنعينـي بصفـاتي التي تعرفينها عني وأنكريني بما أنا أهله .

وهكذا يظهر أن أسماء النساء في معلقة طرفة تدور حول فكرة مؤداها أن محبوبته قد امتلكـت قلبه وعقله ، ثم رحلت ، وتركته في حالة من البكاء المستمر ، وهذا في تصوري شئ يتناسب مع شباب طرفة وفتوته وترفه ، كما يتفق مع نظرته إلى الحياة والتي لخصها في أربعة أبيات وهي قوله :-

فلـولا ثلاثٌ هُـنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى وجَدِّكَ لم أحفِلْ متَى قامَ عُـوَّدِي
فمنهنَّ سَبْقُ العـاذِلاتِ بشَـرْبـةٍ كُمَيْتٍ مَتَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِـدِ
وكَرِّي إذَا نادَى المُضَافُ مُحَنَّبـاً كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ المتـوَرِّدِ
وتَقصيرُ يومِ الدَّجْنِ والدجن مُعْجِبٌ ببَهْكَنـةٍ تَحتَ الخباءِ المعمَّـدِ [1]

ويستخدم عنترة في معلقته أربعة أسماء هي :عبله ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، واللافـت للنظر أن الأسماء الثلاثة الأولى منها ترد في ثلاثة أبيات متتالية في ديوانه حيث يقول :-

٧- وتحلُّ عبلةُ بالجِـواءِ وأهلُنـا بالحزْنِ فالصمـانِ فالمُتَثلَّـمِ
٨- حُيِّيتَ من طلَـلٍ تقـادمَ عهـده أقـوى وأقفـرَ بعـدَ أمِّ الهيْثَمِ
٩- حلتْ بأرضِ الزائرين فأصبحَتْ عَسِراً عليَّ طلابُكِ ابنةَ مخرمِ [2]

وفي البيت الرابع حسب ترتيب الديوان يتكرر اسم عبلة مرتين ، وذلك حيث يقول :-

- يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلمي وعمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلَمي [3]

وهذا التكثيف لا يخلو من دلالة ، فهذا الإلحاح ، وهذا الطنين ، وهذا الضغط الـذي يمارسـه الشاعر على المتلقي دليل على المعاناة التي يعانيها ، فهو يصرخ ولا أحد يحس بصراخـه ، يصـرخ قائلاً :-

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ١٩٤ وما بعدها .

[2] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٣ .

[3] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٢ .

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلّمِ   حتى تكلم كالأصمّ الأعجمِ[1]

وما كلام الأصم الأعجم ؟! وماذا يفهم الناس من هذا الأعجم ؟ إنه إحساس الشاعر بالألم والمعاناة، وإحساسه بأنه يعيش هذة الآلام وحيداً فريداً ، فلما لم يجد من يشاركه مأساته ، اندفع نحو الدمن والأطلال والربوع الخالية ، طالباً منها الحديث وهذا صراخه :-

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلّمي   وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي

لكن من عبلة التي ينادي الشاعر دارها راجياً الكلام ، داعياً لها بالنعيم والسلامة . أهي حقاً فتاة بعينها وقع في غرامها الشاعر ؟ أهي حقاً ابنة عمه التي أحبها ؟ أم أن هناك دلالات أخرى تكمن خلف هذا الرمز المدعو عبلة ؟ .

لقد سبقت الإشارة إلى أن عنترة قد استخدم أربعة أسماء في معلقته ، وهذه الأسماء هي عبلة ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، وفي تصوري أن هذه الأسماء جميعاً دوال لمدلول واحد ، وأن هذه الدوال يجمعها معاً هذا المدلول الواحد الذي قصد إليه الشاعر وسعى إلى إبرازه .

ولعل دلالات هذه الألفاظ تعين على الفهم وتوضح المعنى ، فأما ما يخص لفظة " عبلة " فقد جاء في اللسان : العبل : الضخم من كل شيء ، وأمرأة عبلة تامة الخلق [2] ، فالشاعر لا يتحدث عن امرأة تحمل هذا الاسم ، بل يتحدث عن امرأة تحمل هذه الصفة ، وبحث عنترة عن تمام الخلق أمر واضح في المرأة والحصان على السواء ، فإذا كانت محبوبته عبلة فحصانه عبل الشوي :-

وحَشيّتي سَرْجٌ على عبل الشّوى   نهْد مراكلُه نبيل المحْزَمِ[3]

والمشكلة أن هذه المرأة التامة الخلق المكتنزة الجسم ، أم هيثم ، والهيثم : الصقر ، وقيل النسر ، وقيل فرخ العقاب ، وقيل هو صيد العقاب [4] ،والعقاب طائر من كواسر الطير قوي المخالب ،مسرول،له منقار قصير ، أعقف ، حاد البصر [5] فلقد تحولت محبوبة الشاعر إلى طائر كاسر جارح ، وهو صيد لهذا الطائر ، لا يملك دفعاً للضر عن نفسه ، وهي ابنة مالك كما جاء في قول الشاعر :-

هلّا سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ   إن كنتِ جاهلةً بما لم تعْلمي[6]

---

[1] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٢ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (عبل) .

[3] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٦ .

[4] ابن منظور – اللسان – مادة (هثم) .

[5] ابن منظور – اللسان – المعجم الوجيز – مادة (عقب) .

[6] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٩ .

فقد امتلك أبوها حريته، فالشاعر عبد مملوك ، مملوك للقبيلة ، ولمحبوبته ابنة مالك ، فإذا كانت القبيلة ووالد المحبوبة قد امتلكوا الشاعر جسداً ، فقد امتلكت المحبوبة الشاعر جسداً وروحاً ، امتلكته جسداً حين امتلكته القبيلة وامتلكته جسداً أيضاً حين أصبح صيداً لها ، وامتلكته روحاً حين وقع في شباك حبها .

كنية أخرى يطلقها الشاعر على محبوبتة ، إذ يطلق عليها ابنة مخرم ، وذلك في قوله :-

حلتْ بأرض الزائرين فأصبحَتْ   عَسِراً عليَّ طِلابُك ابنةَ مخرم .

فالمخارم الطرق في الجبال ، وأفواه الفجاج ، ومخارم الليل أوائله ، وهي جمع مخرم[1] ، وكأنه يريد أن يقول إنها ابنة جبل ، وهذا يتفق مع سياق البيت حيث يقول "حلت بأرض الزائرين " ، والزائرون : الأسود، فالشاعر يريد أن يطلق عليها صفة التوحش ، كما يتفق هذا -من جهة أخرى - مع كونها أم الهيثم، وإذا كان العبل الضخم من كل شيء ، والمرأة العبلة هي المرأة التامة الخلق كما جاء في اللسان، فإن عنترة في هذا المعنى يساير ما عرف في الشعر الجاهلي من ولوع الشعراء بتضخيم جسد المرأة ، وإبرازها في صورة مثلى ، حيث إنهم لا يتحدثون عن امرأة بعينها ، بل يتحدثون عن المرأة التي يجب أن تكون ، ولقد " ظلت صورة المرأة الممتلئة الجسم ، التي تميل إلى البدانة ، من الصور المهمة في نظر الإنسان القديم " [2] ، وذلك لأنها - من وجهة نظره - تحقق " الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية " [3] .

ولا تعارض - من وجهة نظري على الأقل - من أن تكون (عبلة) صفة ، واسماً في نفس الوقت ، فهي اسم لمن أحبها الشاعر ، أو هي صفة لها .

إن إحساس عنترة بالرق كان عاملاً أساسياً في اختيار هذه الأوصاف ، أوصاف عبلة - أم الهيثم - ابنة مخرم - ابنة مالك ، فبحث الشاعر عن الصورة المثلى في كلِ شيء ، في المرأة والحياة ، دفعه لأن يختار لها أوصافاً تتفق مع هذه المثالية التي ينشدها ، فأم الهيثم وابنة مخرم اختارهما الشاعر انعكاساً لما لاقاه من المصاعب والمتاعب ، وما واجهه من مشكلات في سبيل الوصول إلى هذه الحبيبة(ابنة مالك)، التي امتلكت على الشاعر قلبه ووجدانه .

وحديث زهير عن (أم أوفى) حديث يتفق مع موضوع قصيدته ، فالوفاء صفة يستدعيها جو النص، فالحارث بن عوف وهرم بن سنان قد تحملا تبعات معركة " لم يهريقوا فيها ملء محجم"[4] ،

---

[1] ابن منظور - اللسان - مادة (خرم) .

[2] د. على البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ . راجع الفصل الذي كتبه عن صورة المرأة بين المثال والواقع - ص ٥٣ وما بعدها.

[3] د. على البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ .

[4] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٦٥ ، وهذا عجز بيت صدره " ينجمها قوم لقوم غرامة ".

وأوفيا بما تعهدا به ، فلابد لزهير وهو يمتدح صنيع الرجلين ، أن يشيد بصفة الوفاء ، في ثنايا قصيدته وفي مطلعها، ففي ثنايا قصيدته يقول :-

ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه ... إلى مطمئن البر لا يتجمجم[1]

وفي مطلع قصيدته يقول :-

أَمِنْ أُمِّ أَوفَى دِمنَــةٌ لم تَكَلَّــــمِ ... بحَوْمَــانةِ الدُّرَّاجِ فالمــتَــثَــلَّــمِ
ديــارٌ لهــا بالرَّقْمَتَيْــنِ كأنَّهَـــا ... مَراجِعُ وشْــمٍ في نَواشِرِ مِعصَــمِ
بها العِيــنُ والأرَآمُ يَمشِــينَ خِلفَةً ... وأطلاؤُها يَنْهَضــنَ مِن كلِّ مَجْثَمِ
وَقَفتُ بهــا مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً ... فَلأْياً عَرَفــتُ الدّارَ بعد تَوَهُّـــمِ[2]

واستخدام لفظة (أوفى) بهذه الصيغة استخدام له دلالة ، فقد جاء في اللسان من قــال أوفـى فمعنــاه أوفاني حقه ، أي أتمه ولم ينقص منه شيئاً [3] ، وكأن الممدوحين قد أوفيا بعهدهما ولم ينقصا منه شــيئاً وأديــاه على الوجه الأكمل ، فبداية القصيدة بهذا الاستهلال له دلالته ومعناه ، وإلا فما الذي دفع زهيراً لاستخدام هذه الكنية ؟ لا شيء في تصوري إلا الاهتمام بالوفاء خلقاً ، ومدح من أوقف وحقــن دمــاء العرب. يستوي في ذلك إذا نظرنا إلى لفظة أوفى على أنها فعل ماض ، زيد بالهمزة - وزيادة المبنــى تزيد المعنى- أو نظرنا إليها على أنها اسم تفضيل .

شيء اخر لافت للنظر في الأبيات السابقة وهو قول الشاعر :-

وَقَفتُ بها مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً ... فَلأْياً عَرَفتُ الدّارَ بعد تَوَهُّمِ .

لماذا اختار الشاعر الوقوف على الأطلال بعد عشرين حجة ؟ لقد قال الشاعر هذه القصيدة فــي مــدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين أصلحا بين الناس في حرب داحس والغبراء ، تلك الحرب التي استمرت أربعين سنة[4] ، فهل هناك علاقة بين مدة الحرب وبين العشرين حجة التي وقف بعدها زهــير على أطلال محبوبته ، ليتعرف عليها ، فعرفها بعد لأي ؟ .

أكبر الظن أن هناك علاقة بين مدة الحرب والفترة التي وقف بعدها زهير على الأطلال ، فــإذا كان الشاعر لم يعرف ديار محبوبته بعد عشرين حجة ، وما ذلك إلا لأن الحرب قد أتت على كل شيء فجعلته كالرميم ، فكيف الحال بعد أربعين سنة من القتال والحرب ، إنه الفناء الأكيــد لكــل شــيء ،

---

[1] ابن الأنباري - السابق - ص ٢٨٢ .

[2] ابن الأنباري - السابق - ص ٢٣٧ وما بعدها .

[3] ابن منظور - اللسان - مادة (ولي) .

[4] ابن عبد ربه - العقد الأخير - ٣١٣/٣ .

للأموال والأرواح ، وهنا يظهر الحارث بن عوف وهرم بن سنان فيعرضا الصلح على المتناحرين ، ويتحملا ديات القتلى من الجانبين ، ويوفيا بما التزما به .وعندئذ تبرز قيمة العمل الذي قاما بـه ، لقد قاما بعمل عظيم بعد حرب عظيمة استمرت أربعين سنة .

فالبيت له علاقة أيضاً بخلق الوفاء الذي يريد الشاعر أن يؤكده لممدوحيه .

وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة يستخدمان اسم هند ، ويحملانه دلالة أرادا أن يبثاها خلال نصيهما ، فالقصيدتان في الفخر والحماسة ، والشخصية الموجه إليها الخطاب هي شخصية الملك الذي كان يقال له مضرط الحجارة لشدته ، إذ كان معروفاً عنه أنه شرير ،فمناداته بابن هند أو أبا هند يتفق مع سياق النص من ناحية ، وما عرف عن شخصية هذا الملك من ناحية أخرى ، يؤكد هذا ما جاء في معاجم اللغة في معنى كلمة هند ، فقد جاء في اللسان أن هند اسم للمائة من الإبل أو للمائة ولما دونها ولما فويقها ، وقيل هي المائتان ، والهند جبل معروف ، والمهند : السيف[1] ،فإذا عرفنا أن الدية كانت في الجاهلية عشراً من الإبل [2] لبان لنا أن الشاعر إنما يخاطبه بلفظ دال على القوة ، فهو ابن هند ، أي ابن من به قوة عشرة من الرجال ، وأبو هند صاحب الشدة وهذا أمر دارج عندهم ، فامرؤ القيس اسمه حندج، أو عدي ، أو مليكة ، وأنه كني بأبي وهب وأبي زيد وأبي الحارث واشتهر بلقب الملك الضليل ، كما يقال له أيضاً ذو القروح [3] ، ولعل هذه التسمية كانت تصويراً لحياة الشاعر ومعاناته ، فقد دب الخلاف بينه وبين أبيه في الصغر ، ومات وهو يسعى لإدراك ثأر أبيه في الكبر ، ولقد جاء في اللسان : القيس : الشدة ومنه امرؤ القيس أي رجل الشدة [4] .

وهكذا يتضح أن الأسماء التي وردت في المعلقات إنما هي في الأصل صفات ، صفات لمحبوبة، أو صفات لامرأة ما ، وقد قصد الشاعر إلى هذه الصفة أو تلك تمشياً مع موضوع النص وسياق القصيدة ، ولا ينفي هذا أن تكون هذه الصفة أو تلك علماً على امرأة بعينها .

استهل الحارث بن حلزة قصيدته بقوله :-

آذنَتنا ببَينِها أسْماءُ   رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ

فمن أسماء هذه التي أعلمت الشاعر ببينها ؟ وما البين ؟

رغم أن القصيدة ترشح أن تكون أسماء اسماً لمحبوبة الشاعر ، إلا أن هناك احتمالاً أخر لأن تكون (أسماء) هذه اسماً قد اختاره الشاعر لا ليكون علماً على امرأة بعينها ، بل إن الموقف قد فرضه

---

(1) اللسان – مادة (هند) .

(2) د. محمد حسين هيكل – حياة محمد – دار المعارف بمصر – ط ١٥ – د.ت – ص ١١٧ .

(3) د. صلاح الدين الهادي – أمراء الشعر في العصر الجاهلي – مكتبة الشباب بالمنيرة – أبريل – ١٩٧٥ – ١/١٢٠ .

(4) ابن منظور – اللسان – مادة (قيس) .

عليه فالشاعر يلقي قصيدته في حضرة الملك ، والحديث أمام الملوك يلزمه الحديث عن القــدر وسـمو المنزلة ، يعضد هذا أن الشاعر في موقف يفاخر فيه بنفسه وبقومه ، فكان لزاماً عليه أن يتحدث عــن السمو الرفعة وعلو المنزلة ، ولفظة أسماء قد وفت بهذا ، فأما قوله :-

وَوَلَدْنا عَمْرَو بنَ أُمِّ أُنَاسٍ ... مِن قريبٍ لمَّا أتانا الحِباءُ[(1)]

فأم أناس هنا ليست اسماً ، وإن كان عمرو المذكور في البيت هو عمرو بن حجر الكندي ، حيث إن أمه المكناة بأم أناس هي بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة من قوم الشاعر ،فالشاعر يفخر بأنهم أخوال عمرو هــذا ، وكنية أم اناس كنية تحمل في ثناياها الفخر ، فالعرب كانوا يفاخرون بكثرة العدد،قال عمرو بن كلثوم:

مَلأْنا البَرَّ حتَّى ضَاقَ عنَّا ... ونحنُ البحرَ نملؤهُ سَفينا [(2)]

فأناس جمع الإنس ، والإنس جماعة من الناس [(3)] ، وفي هذا إشارة إلى كثرة أبناء القبيلـــة ، أو إلـــى كثـــرة اولئك الذين يتصل نسبهم من أمهم من أبناء هذه القبيلة بنسب الشاعر ، ولعل في هـــذا ضغطـــاً على الملك، فأبناء أختهم أو عمستهم يمثلون ورقة ضغط في اتخاذ القرار .

يتحدث لبيد عن (نوار) التي ساءت علاقته بها وعلاقتها به وأصبحت القطيعة هي الحل لهــذه العلاقة المتوترة ، يتحدث لبيد فيقول :-

بل ما تَذَكَّرُ مِن نَوارَ وقـد نَأَتْ ... وتقطَّعـت أَسبـابُها ورِمامُها
مُرِّيَّةٌ حَلَّـت بفَيـدَ وجـاوَرَتْ ... أَهْلَ الحجازِ فأَيْنَ مِنكَ مَرامُها [(4)]

ثم يتحدث عنها مرة ثانية فيقول :-

أَوَ لم تكنْ تَدري نَوارَ بأنَّني ... وَصَّالُ عَقْدِ حبـائلٍ جَـــذَّامُها
تَرَّاكُ أَمكنةٍ إذَا لَمْ أَرْضَهـا ... أَو يَعتَلِقْ بعضَ النُّفوسِ حِمامُها[(5)]

والنـــوار المرأة النفور من الريبة ، وامرأة نوار نافرة عن الشر والقبيح [(6)] ، فطبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته اقتضت ان يختار لها هذا الاسم / الصفة ، - صفة نوار - التي تدل على النفور ، والنفور قد بدأ من جانب المحبوبة ، فامرأة نوار أي نافرة ، وجاء تصرف الشاعر رداً على موقـــف المحبوبـــة أو

[(1)] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٠٠ .
[(2)] ابن الأنباري – السابق – ص ٤٢٧ .
[(3)] ابن منظور – اللسان – مادة (أنس) .
[(4)] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .
[(5)] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٧٣ .
[(6)] ابن منظور – اللسان – مادة (نور) .

التي كانت محبوبة ، إذ رد عليها قائلاً " بأنني وصال عقد حبائل جذامها ، تراك أمكنة إذا لم أرضها " . مستخدماً في ذلك الرد أقوى صيغ المبالغة وهي صيغة فعّال ، وقد كررها ثلاث مرات في قوله "وصال – جذام – تراك " في محاولة يثبت من خلالها أن القرار ما زال في يده ، وأنه هو الذي يصل ، وهو الذي يقطع ، وهو الذي يترك ، وإلا كان الموت المحقق لمن يأبى عليه ذلك .

يحاول الشاعر أن يعبر تعبيراً حسياً عن هذا النفور فيصف (نوار) بأنها " مرية " فهل كانت هذه المرارة التي يتذوقها الشاعر أو يتجرعها بسبب هذا النفور وهذه القطيعة ؟ لعل الأمر كذلك ، ولعل كلمة(مرية)هذه صفة أخرى للمحبوبة ، فمحبوبة الشاعر(نوار) ،نافرة ، ومرية ، تصد من يطلب ودها .

لقد حلت هذه النوار المرية (بفيد) ، والفيد : الموت ، والفياد ذكر البوم [1] ، والمعنيان يصلان بنا إلى نتيجة واحدة ، فعلى اعتبار أن الفيد هو الموت وأن هذه المحبوبة حلت بمكان فيد ، أي بمكان فيه الموت ، أو بمكان الموت ، فهذا يعني أنها قد ماتت بالنسبة للشاعر ، وأنه يتجرع مرارة فقدها ، لا مرارة هجرها ، يؤكد هذا المعنى الاستفهام –"فأين منك مرامها"–الذي يدل على استحالة الوصول إليها .

وعلى إعتبار أن الفياد هو ذكر البوم ، والبوم مما يتشائم منه الناس ، فكأن المحبوبة قد حلت بمكان شؤم ، ولن يستطيع أحد الوصول إليها .يذكر الشاعر أن محبوبته.قد جاورت " أهل الحجاز " ، فمن أهل الحجاز هؤلاء الذين جاورتهم المحبوبة – النوار – المرية .؟

إن لفظة " الحجاز " دالة في موقعها ، ومعبرة ، فالحجاز – كما قال قطرب يكون ها هنا من شيئين. يقال حجز بعيره يحجزه حجازاً ، لضرب من شدة ، وذلك الحبل يقال له حجاز يشد به البعير إلى رسغه كالقيد له .[2] فإذا كان الحجاز هو القيد فأهل الحجاز هم أهل القيد ، فما القيد ؟

إنه الموت ، ألم تمت المرأة المحبوبة بالنسبة للشاعر منذ أن حلت بفيد ، لقد ماتت وجاورت الموتى وأصبح الموت هو الحجاز الذي يحقق الاستفهام الذي انتهى به البيت : " فأين منك مرامها " .

ثمة ملاحظة أخيرة هنا ، وهي هذا التناسق الصوتي الذي أقامه الشاعر بين أول كلمة في البيت وأخر كلمة فيه ، بين " مرية " ، " مرامها "-، وكأنه يريد أن يقول أن نوالها مر-، أو أن من يحاول أن يصل إليها سوف يتجرع المر قبل أن يضل ، ولن يصل .

وهكذا قد ظهر أن حديث الشاعر الجاهلي عن المرأة ، ربما لا يعني به امراة بذاتها ، بل ربما قصد إلى صفات مثلى للمرأة ، وربما قصد إلى صفات تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ،"ولعل امرأ القيس قد قيد أذواق الرجال من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن " بيضة الخدر"

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (فيد) .

[2] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٣٤ .

في قصيدته المعلقة ، وتركها لمن خلفوه يبدؤون ويعيدون فيها ، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية ، أو قل أنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنـــان الجـــاهلي القديم . ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها ، بل كان ذلك ديـــدن الشـــعراء فـــي جميـــع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم "[1] .

هذا إذا كان الحديث عن المثال ، فأما إذا كان الشاعر يريد أن يوظف أسماء النساء توظيفاً فنياً فإنه يختار صفات وكنى تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ، وهذا ما حدث مع زهير في اختياره "أم أوفى " ومع عنترة في اختياره " عبلة – أم الهيثم – ابنة مالك – ابنة مخرم " ، ومع عمرو بن كلثوم في اختياره " هند " ، والحارث في اختياره " أسماء – أم أناس – هند " ومع طرفة في اختياره " خولـــة – ابنة معبد " ، وأخيراً كما حدث مع لبيد عندما اختار " نوار – مرية " .

لقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسماء ليحملها دلالات ماكان يستطيع التعبير عنها إلا من خـــلال مـــا اختاره من أسماء ، ولقد أضفت هذه الأسماء على النص روحاً أخرى فيها من الإيحاء ما يغنـــي بكثـــير عـــن التعبير المباشر .

(٣) التصـــريـــع :–

تفاوت الشعراء في استخدامهم التصريع تفاوتاً لافتاً للنظر ، فقد صرع امـــرؤ القيـــس مطلـــع قصيدته، وذلك قوله :–

– قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ وَمَنْزِلِ   بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ وَحَوْمَلِ

وصرع في ثلاث مواضع أخرى في معلقته وذلك في قوله :–

– أَفَاطِمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ   وإنْ كنتِ قد أَزْمَعْتِ صرْمي فأَجْمِلِي

وفي قوله :–

– أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قاتِلِي   وأَنَّكِ مهما تأْمري القلبَ يفعَلِ

وفي قوله :–

– أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطويلُ أَلا انْجَلِي   بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأَمْثَلِ

وصرع عنترة في أربعة مواضع أيضاً هي :–

---

[1] د. وهب أحمد رومية – شعرنا القديم والنقد الجديد – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – رقم ٢٠٧ مارس ١٩٩٦ – ص ١١٥ .

- هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ   أم هل عرفتَ الدارَ بعد توَهُّـم

و

- أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّـم   حتى تكلمَّ كالأصـم الأعجـم

و

- يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلمـي   وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي

و

- إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمي   ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

وصرع عمرو بن كلثوم في أربعة مواضع هي :-

- ألاَ هُبّي بصَحْنِكِ فاصبَحِينـا   ولاَ تُبْقِي خُمُـورَ الأنـدَرِينـا

و

- قِفي قَبلَ التفرُّقِ يا ظَعينـا   نخبِّـرْكِ اليقيـنَ وتُخْبِرينـا

و

- وأنّا المانِعُـونَ لمـا يَلِينـا   إذا ما البيضُ فارقَت الجُفُـونـا

و

- إذا لـم نَحمِهـنَّ فـلا بقِينا   لشَـيءٍ بعـدهـنَّ ولا حَيِينـا

فأما طرفة وزهير والحارث ولبيد لم يصرع كل منهم إلا مطلع قصيدته .

وقد أعزى بعض النقاد التصريع إلى قدرة الشاعر وبعده عن الصنعـة ، ويقـول ابـن قتيبـة "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فتحتـه قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة " [1] . وواضح أن ابن قتيبة يرى أن التصريـع يقع من الشاعر المطبوع وأنه دليل على قدرته ، ولكن قدامة يرى أن التصريع يميز بين النثر والشعر ، وربطه أيضاً بالطبع حيث يقول " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشـعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر".[2]

ويذكر ابن رشيق في كتابه العمدة أن سبب التصريع " مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرع الشاعر غـير الابتـداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ، أو من وصف شيء إلى وصف شيء أخر فيأتي حينئذ بالتصريع

---

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة – الشعر والشعراء – ص ٤١ .

[2] قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – ط ١ – ١٩٧٩ – ص ٩٠ .

إخباراً بذلك، وتنبيهاً عليه وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع ، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة " [1] .

فابن رشيق يضع أسباباً للتصريع يحددها في :-

١- أن الشاعر يلجأ إلى التصريع ليعلم لمتلقي أنه بدأ في قول شعر لا نثر .
٢- الانتقال من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف .
٣- أن التصريع يأتي من كثرة المادة اللغوية عند الشاعر ، فهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة .

ويرى حازم القرطاجني أن للتصريع " في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لإستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بأزدواج صنيعتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك " [2] .

اختلف حازم عن سابقيه في نظرته إلى التصريع ، فبينما ذهب ابن قتية وقدامه وابن رشيق إلى أن التصريع يفرق بين المنثور والموزون ، وأنه يمهد للقافية ، وإنه دليل على قوة الطبع وكثرة المادة ، نظر حازم إلى أثر التصريع في المتلقي ، فلوقوعه في أوائل القصائد طلاوة وموقع من النفس ، ويؤكد هذا المعنى ويحرص عليه ، ويستخدم في ذلك ألفاظاً فقهية إذ يقول " ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك ، فيختلف ظن النفس في القافية لذلك " [3] .

لقد أدخل حازم إيهام النفس بالتصريع وإخلاف ذلك في باب الكراهية ، وفي تصوري أن هذا دليل على مدى اهتمام حازم بالجانب النفسي في عملية التصريع .

ويقوم الدكتور محمد العبد يعمل إحصاء للحركات الطويلة في بعض قصائد امرئ القيس ثم يقارن متوسطات هذه الحركات بعدد حركات المطلع ثم يقول " تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص " [4] . لكنه لم يتحدث عن أثر التصريع في المتلقي . كما فعل حازم وكما ظهر من كلماته السابقة .

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني–العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية–بيروت – ط ١ ١٩٨٣ ١/١٢٤ ، ١٢٥ .

[2] أبو الحسن القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – ص ٢٨٣ .

[3] أبو الحسن القرطاجني – السابق – ص ٢٨٣ .

[4] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٤٨ .

ويدعم الدكتور مصطفى سويف في دراسته عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ، يدعم الرأي الذي يربط بين التصريع وبين الحالة النفسية للمبدع ، وهذا الربط يتفق مع منهجه في الدراسة كما يتفق مع مجال الدراسة فمنهج الدراسة يدور حول الإبداع في الشعر خاصة ، ومجال الدراسة علم النفس، ولذلك جاء ربطه بين حالة المبدع واختياره للالفاظ ربطاً منطقياً حيث يقول " لا يصل الشاعر إلى معنى ثم يبحث عن لفظة ، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها ، وتأتيه منظومة غالباً ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبير ، لكن " التوتر الدافع" هو الذي اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذي هو معان وصور وألفاظ موقعة ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعاً نوعياً " [1] ؛ وهكذا وقع الشاعر أسيراً لهذا " التوتر الدافع " ليملي عليه صوره ومعانيه وألفاظه أيضاً .

ويربط الدكتور كمال أبو ديب بين التصريع وبين ما أسماه " الجملة النواة " ، والجملة النواة عنده في معلقة امرئ القيس هي تلك الجملة المتولدة عن فعل الأمر والفاعل المكنون فيه والتي تطالع القارئ في أول القصيدة ، وهي قول الشاعر " قفا " ، كما يربط بينه وبين المنادى / الأمر الوارد في سياق جملة تتولد من (واو رب) إذ يقول " وتظهر القافية الداخلية في البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر " قفا " الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى في البيت رقم (١٩)* وتتولد عن المنادى/ الأمر، وفي سياق جملة تتولد من (واو رب) في البيت رقم (١٨) ** . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم(٤٦)حيث تقع في موقع مماثل:نداء وأمر في نطاق(واو رب) في البيت رقم (٤٥) *** "[2] .

ويدعم الدكتور كمال أبو ديب رأيه يقول " إن وجود صيغ للمنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم في حقيقة الأمر تفسير الظاهرة التي تناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعاً بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واو رب) " [3] ، وحتى يستقيم له هذا

---

[1] د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – الطبعة الثالثة – دار المعارف بمصر – ١٩٥٩ ص ٢٩٤.

* المقصود قول الشاعر :   أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي .

** يقصد قول الشاعر :   ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت   على وآلت حلفة لم تحلل

*** البيتان رقم ٤٥ ، ٤٦ هما : فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا تنجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

[2] كمال أبو ديب – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – البنية والرؤيا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ – ص ١٦٢ .

[3] كمال أبو ديب – الرؤى المقنعة – ص ١٦٢ .

التفسير أخرج البيت رقم (٢٠) من دائرة الأبيات المصرعة حيث إن (قاتلي / يفعل) لا تشكل قافية " داخلية بالمعنى الدقيق " [١] .

ويخلص إلى نتيجة لها وجاهتها وذلك حيث يقول " والنتيجة التي نخلص إليها هي أن النظرية التي تقول إن القافية الداخلية هي خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة ، وافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو إفتراض غير صحيح كذلك "[٢] .

هناك دراستان فنيتان فقط في كل الدراسات السابقة ، أعني أن هناك دراستين فقط اتجهتا إلى النص الأدبي وحاولتا استنطاقه للوقوف على الجوانب الفنية في عملية التصريع .

فأما الدراسة الأولى فهي دراسة الدكتور محمد العبد والتي حاولت ربط التصريع " ببطء الحركة الإيقاعية في المطلع وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية ووقوع التصريع " [٣]،وأما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور كمال أبو ديب ، وهي دراسة بنيوية ، ربطت بين التصريع وبين فعل الأمر أو النداء وواو رب ، فلابد لوقوع التصريع عنده – في معلقة امرئ القيس – من نداء وأمر في نطاق (واو رب) .

واتجهت سائر الدراسات إما إلى الشاعر وإما إلى المتلقي محاولة الكشف عن الجوانب النفسية لأي منهما . لا خلاف على دور الحالة النفسية للشاعر وأثر ذلك في إنتاج أبيات مصرعة ، لكن هذه الدراسة تحاول أن تثبت أن لكل شاعر آلياته في إبداع الدلالة ، فإذا كان التصريع يرد نتيجة لتوتر الشاعر ، فإنه – في نفس الوقت – أحد أدوات الشاعر للتأثير في المتلقي ، كما أشار إلى ذلك حازم القرطاجني في عبارته السابقة .

ولكل شاعر أدواته الخاصة التي ينماز بها عن غيره من الشعراء ، فقد انماز امرؤ القيس باستخدام التصريع كقيمة صوتية لها دورها في إبداع الدلالة ، وقد لاحظ الدكتور العبد أن القصائد التي وقع فيها تصريع في المطلع بلغت " ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين أي أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالي ٦٧٪ من قصائد الديوان . أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعه ليست إلا مقطوعات قصار ، لا تكاد أبياتها تتجاوز أصابع اليد الواحدة "[٤] ،

---

[١] كمال أبو ديب – السابق – نفس الصفحة .

[٢] د. كمال أبو ديب – السابق – ص ١٦٣ .

[٣] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٤٦ .

[٤] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٤١ ، وتجدر الإشارة إلى أنه قد رجع إلى ديوان امرئ القيس –دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط٢ (١٩٦٩) وطبعة الشيخ ابن أبي شنب – شرح الأعلم الشنتمري –الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (١٣٩٤ هـ – ١٩٧٤ م) كما جاء في قائمة مصادره .

كما انماز باستخدام قيم صوتية أخرى كالتشديد ، فقد ورد في معلقته أربع وأربعون كلمة مشددة العين ، وانماز أيضاً بورود الكلمات ذات التكرير الصوتي ، فقد ورد في المعلقة سبع كلمات بها تكرير صوتي كما مر سابقاً .

لقد أورد الدكتور كمال أبو ديب أن في معلقة امرئ القيس " ١٤٤ كلمة مشددة وهي نسبة عالية بأي مقياس "[1] ، وفي تتبع الباحث لهذا الإحصاء وجد الكاتب يدخل في إحصائه التشديد الواقع على النون في كأن ، أن ، منِّي ، كما يدخل في إحصائه التشديد الواقع في حتى وأمثالها من الألفاظ .

لقد كان التصريع إذن أحد أدوات امرئ القيس في إبداع الدلالة ، إلا أن اللافت للنظر أن المقاطع الصوتية الطولة في الأبيات المصرعة ، تفوق مثيلاتها – في الغالب – في الأبيات غير المصرعة . ففي مطلع القصيدة :–

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول وحومل
٥//٥//٥/٥//٥//٥/٥//٥/٥//	٥//٥///٥//٥/٥/٥//٥/٥//

بلغ عدد المقاطع الطويلة سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً ، وبلغ عدد المقاطع القصيرة أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية ١٥,٨ مقطعاً صوتياً طويلاً بيانها كالآتي :–

	مقطع طويل	مقطع صغير
١–	١٧	١١
٢–	١٦	١٢
٣–	١٥	١٣
٤–	١٥	١٣
٥–	١٦	١٢
٦–	١٧	١١

وبلغ مجموع المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات (من ٢–٦) تسعة وسبعون مقطعاً بمتوسط قدره ١٥,٨ مقطعاً طويلاً .

[1] د. كمال أبو ديب – السابق – ص ١٧٧ .

بلغت المقاطع الصوتية الطويلة في قول الشاعر :-

أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التدلُّلِ   وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأجملي

سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في مقابل أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية للبيت السابق ١٦,٤ مقطعاً صوتياً طويلاً .

وفي المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الليل بلغ متوسط المقاطع الصوتية الطويلة ستة عشر مقطعاً وهو نفس العدد الوارد في قول الشاعر :-

ألا أيُّها اللّيلُ الطويلُ ألا انْجَلي   بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ

إن زيادة عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات المصرعة عند امرئ القيس يدل على أن الشاعر كان يتأنى بل يتوقف عند هذه الأبيات وكأنها محطات يلتقط فيها أنفاسه ثم ينطلق بعدها .

وإذا كان التصريع أحد وسائل امرئ القيس في إنتاج المعنى ، فقد كان كذلك أيضاً بالنسبة لكل من عنترة وعمرو بن كلثوم ، فقد صرع كل منهما في أربعة مواضع في معلقته ، فأما عنترة فقد صرع البيت الأول والثاني والرابع والخامس والثمانين من قصيدته ، والتي يقول فيها :-

١- هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ   أم هل عرفتَ الديارَ بعد توَهُّمِ
٢- أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ   حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ
٤- يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلمي   وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي
٨٥-إني عَدَاني أن أزورَك فاعلمي   ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

وقارئ الأبيات الأول والثاني والرابع يحس أنها تجسد مأساة الشاعر ، فإذا كان الشاعر في البيت الأول يعترف بأنه لا يجد شيئاً يقوله ، فإنه في البيت الثاني لا يجد من يحدثه لذلك يتوجه في البيت الرابع منادياً ديار عبلة راجياً منها الكلام ، مستعطفاً تلك الديار بالدعاء لها بالنعيم والسلامة علها تستجيب له .

لقد بلغ " التوتر الدافع " مداه ، والتقى التفكير بالتعبير وجاءت الألفاظ موقعة ، فقد أتت الوثبة بلفظها ومعناها ونظمها [1] أيضاً .

[1] راجع الدكتور مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - ص ٢٩٤ .

لكن القصيدة تقول ، إن التصريع لم يكن وسيلة عنترة الوحيدة في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ إلى وسائل أخرى – صوتية أيضاً – كان لها دورها في القصيدة ، ومن هذه الوسائل ، التضعيف ، إذ وردت في قصيدته أربع وأربعون لفظة مضعفة العين ، كما وردت سبع ألفاظ بها تكرير صوتي .

لقد كان تكرير الألفاظ أحد وسائل عنترة الصوتية ، فقد كرر ألفاظاً في اثنى عشر بيتاً من قصيدته، ومن هذه الأبيات البيت رقم (٨٥) الذي ورد فيه تصريع وتكرير للألفاظ ، حيث يقول :–

إني عَداني أن أزورَكِ فاعلمي ما قد عَلمتِ وبعضُ ما لم تعلمي

فبالإضافة إلى التصريع ، وردت ألفاظ فاعلمي ، وعلمت ، تعلمي ، وهي ألفاظ مكرورة ، ويلفت النظر منها أيضاً أنها أفعال استغرقت الأزمنة الثلاثة المعروفة عند النحويين ، الماضي " علمت " ، والمضارع " لم تعلمي " ، والأمر " فاعلمي " . وإذا كان إلحاح الشاعر على هذه اللفظة مقصود ، إذ يريد أن تعلم محبوبته عنه أشياء يجب أن تعلمها عنه ، فتغاير صيغ اللفظة ، واستغراقها للزمن الماضي والحاضر والمستقبل مقصود أيضاً ، فمحبوبته هي كل حياته ، هي عمره الماضي وحاضره الذي يعيشه ، وهي المستقبل أيضاً ، فلا مستقبل له بعيداً عن المحبوبة .

إلا أن اللافت للنظر في أبيات عنترة المصرعة أنها إعتمدت على الأزمنة الثلاثة كلها . ففي البيت الأول :–

هل غادر الشعراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد تَوهُّمِ

يلاحظ أن الشاعر قد استخدم فعلين ماضيين "غادرت " ، و" عرفت " ، وأن كلا الفعلين مسبوق بأداة الاستفهام هل . فأما البيت الثاني :–

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلّمِ حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ

فقد ورد في البيت ثلاثة أفعال ، اثنان ماضيان " أعياك " ، و" تكلم " والثالث مضارع انقلب بتأثير "لم" إلى معنى الماضي ، وكأن الشاعر يريد أن يهرب من الزمن الحالي الذي يجسد مأساته فعندها ورد الفعل الدال على الحال ورد مولياً نحو الماضي مختفياً خلف دلالة لم . وأما البيت الثالث :–

يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلمي وعمي صباحاً دار عبلَة واسلَمي

وردت فيه ثلاثة أفعال كلها لا تدل على الحال ، فهي من ذلك النوع الذي يطلق عليه النحاة اسم " فعل أمر " وهي " تكلمي – وعمي – واسلمي " فالشاعر ما زال يهرب من الحاضر ويتطلع إلى المستقبل ، فعندما ورد فعل مضارع ورد متخلصاً من هويته ، متخفياً خلف أداة الجزم والنفي والقلب " لم " ، وهذا ما حدث في البيت الأخير :–

إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمــي ... ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

لقد وردت في هذا البيت خمسة أفعال ، منها فعلان ماضيان هما " عداني – علمت " ، وفعل قد انقلب عن دلالته الآنية إلى الماضي وهو " لم تعلمي " وفعل يدل على الزمن الحاضر " أزورك " إلا أن وروده في هذا السياق يدل على النفي فالزيارة لم تتم ، فهناك ما شغله عن هذه الزيارة . وورد فعل يدل على المستقبل وهو قول الشاعر " فاعلمي " .

لقد وردت في أبيات عنترة المصرعة أربعة أفعال للأمر ، وثلاثة أفعال مضارعة ، منها فعلان انقلبا للدلالة على الماضي لدخول لم عليهما ، والثالث فقد دلالته لوقوعه في سياق " عدانـي " ، وورد بها ستة أفعال ماضية .

إن قراءة هذا الإحصاء لتقول إن عودة الشاعر إلى الماضي ومعايشته له يزيد من التوتر الدافع عنده ، ويأتي (بالوثبة) جاهزة بألفاظها وموسيقاها ومعانيها ، وإن إحساسه بقسوة الحاضر عليه يجعله يتطلع إلى المستقبل . فقد يكون أفضل ، وهذا فعل الأمر يحمل عن الشاعر عبء إنتاج هذا المعنى .

وأما عمرو بن كلثوم الذي صرع في أربعة مواضع في قصيدته ، كما صرع عنترة وامرؤ القيس من قبل ؛ وفي تصوري أن غلبة الضمير " نا " على القصيدة كانت إحدى العوامل التي ساعدت على وجود حالات التصريع ، فثلاث حالات من حالات التصريع الأربع التي وردت في القصيدة بها الضمير " نا " وهي " فاصبحينا " ، و " يلينا " ، و " بقينا " . وحالة واحدة هي التي جاء فيها التصريع على غير " نا " وهي قول الشاعر :-

قفي قَبْلَ التَّفرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبِرينا [1]

وقول الشاعر " يا ظعينا " أصله " يا ظعينة " ، فرخم ووصل الألف بفتحة النون أي أن حالة التصريع الوحيدة التي جاءت على غير الضمير " نا " جاءت على غير الأصل ، وبعد أن حذف الشاعر وأضاف.

إن قراءة متأنية لأبيات عمرو بن كلثوم المصرعة :-

- ألا هُبِّي بصَحْنِكِ فاصبَحِينا ... ولا تُبْقِي خُمورَ الأَندَرِينـا
- قفي قَبْلَ التفـرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبِرينـا
- وأنَّا المانِعُـون لما يَلينـا ... إذا ما البيضُ فارَقَتِ الجُفُونا
- إذا لم نَحمِهِنَّ فـلا بقينـا ... لشيءٍ بَعدهنَّ ولا حَيينـا

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٧٥ .

تدل على أن الشاعر يصرع عندما يتطلع إلى المستقبل ، وكأن التطلع إلـى المسـتقبل يصـل بالشاعر إلى قمة التوتر الذي يدفعه تجاه ألفاظه وموسيقاه ومعانيه دفعاً ، كما يأتي بالوثبة محملة بكـل ذلك . ويتم هذا التطلع إلى المستقبل في إطار حرص الشاعر على إظهار سيطرته التامة على الزمـن ، وهذا ما تشي به أبيات القصيدة .

على أن قارئ القصيدة يلاحظ أن التصريع كان أحد وسائل الشاعر في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ إلى وسائل أخرى مثل التضعيف – كقيمة صوتية – الذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من القصيدة، ومثل التكرير ، تكرير لفظ معين في البيت الواحد والذي ورد في ثلاثين موضعاً من القصيدة :–

فأما الشعراء الآخرون ، لبيد ، والحارث ، وطرفة ، وزهير ، فقد اكتفوا بالتصريع فقـط فـي مطالع قصائدهم ، فقد صرع لبيد مطلع معلقته وذلك حيث يقول :–

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فمُقَامُها ... بِمِنًى تَأبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

وذلك حين لجأ إلى أسس أخرى أقام عليها البناء الموسيقي لقصيدته ، مستعيناً بها على إنتاج المعنى الذي يريد ، ومن هذه الأسس : –

(أ) لقد اختار الشاعر الميم لتكون حرف روي لمعلقته ، أضاف إليها " هاء " يسميها العـروضيون " هاء الوصل " ثم ألف الخروج ، وكان على الشاعر في هذه الحالة أن يكرر الميم المضمومة وهاء الوصل وألف الخروج في كل أبيات القصيدة ؛ إلا أن اللافت للنظر أن " الهاء والألف " قد تكررا في القصيدة بصورة توحي أنها مقصودة " فلقد تكرر هذان الصوتان مائة وأربعاً وخمسين مرة في ثمانية وثمانين بيتاً، هم عدد أبيات المعلقة على حسب رواية ابن الأنباري .إن التكرير يعني أن الشاعر قد اختار هذين الصوتين كأساس من الأسس الموسيقية التي أقام عليها قصيدته .

(ب) "الأساس الثاني الذي أقام عليه الشاعر البناء الموسيقي للمعلقة هو " التقابل اللفظي " ، والذي أعنيه بالتقابل اللفظي هو ورود لفظة ومقابلها في البيت الواحد ،ولقد حدث هذا عند لبيد في تسعة عشر موضعاً - من القصيدة ، وذلك في مثل قوله : محلها فمقامها " ، " جودها فرهامها " ،"حـلالهـا وحرامها " ، " من كل سارية وغـاد مدجن " ، " ظباؤها ونعامها " ،"نؤيها وثمامها " ،" كلة وقرامها " ،" أسبابها ورمامها " ، " ولشر واصل خلة صرامها " ، " صلبها وسنامها " ، " ضربها وكدامها " ، " مصرع غابة وقيامها " ، " إرضاعها وفطامها " ، " خلفها وأمامها " ، " وصال عقد حبائل جذامها " ، "مقسم ... هضامها " ، " كهلها وغلامها " ، " ترجي نوافلها ويخشى ذامها " ، " لعاقر أو مطفل " .

(ج) الأساس الثالث التضعيف والذي ورد في خمسة وأربعين موضعاً من القصيدة– والذي تركز عليه الدراسة في هذا المجال هو الجانب الصوتي في التضعيف ، لا الصرفي–وذلك في مثل قول الشاعر "تأبد " ، " وصال " ، " جذام " وهكذا ، ولا يخفى ما لهذا التضعيف من أثر في أذن المتلقي ، حيث إن الشاعر قد اختار عين الكلمة وضعفها مما يدل على أنه يريد أن يثبت الكلمة في أذن ووجدان المتلقي.

(د) التكرار اللفظي والذي ورد في القصيدة في عشرة مواضع ، وذلك في مثل قول الشاعر " فوقفت أسألها وكيف سؤالنا "،"من معشر سنت لهم أباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها"،"أو أن تلوم بحاجة لوامها " ، " فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها " ، " وتسمعت رز الأنيس فراعها عن ظهر غيب والأنيس سقامها " ... وهكذا ، والأثر الصوتي لهذا التكرير اللفظي واضح إذ أن الشاعر يريد أن يركز على الجرس الموسيقي لتلك الألفاظ المكررة .

وصرع طرفة مطلع المعلقة وذلك حيث يقول :

لِخَـــوْلَةَ أطلالٌ ببُرْقَةِ ثَهْمَـــدِ   ظَلِلْتُ بها أَبكي وأَبكي إلى الغَدِ

وأقام معلقته على أساس من : –

(أ) التكرار اللفظي والذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من المعلقة وذلك في مثل قوله "أبكي وأبكي"، " وظيفاً وظيفاً " ، " وإن شئت وإن شئت " ، " أفديك وأفتدي " ، "فذالت كما ذالت" ، "غانياً فاغن"، " أفردت إفراد " ، " حياتها–الحياة "،الدجن والدجن ". وهكذا ،وسبقت الإشارة إلى الأثر الموسيقي لهذا التكرار .

(ب) التضعيف والذي تكرر في تسعة وخمسين موضعاً من القصيدة في مثل قول الشاعر "تجلد–منوراً – يتخـدد – معبد – نهاض – نباض – المصمد – أروي – نحام – المهند " وهكذا حتى يصل عدد الأصوات المضعفة داخل القصدة تسعة وخمسين صوتاً ،ولعل طرفة بن العبد أكثر شعــراء المعلقـات السبعة في استخدام الأصوات المضعفة كأساس من الأسس التي أقام عليها القصيدة وما ذلك إلا للقيم الصوتية الكامنة في هذا التضعيف .

وصرع زهير مطلع قصيدته فقط وذلك قوله :–

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَــةٌ لم تَكَلَّـــمِ   بِحَومَــانةِ الدَّرَّاجِ فالمــتَــثَـــلَّمِ

ثـــم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قول الشاعر " تكلم – الدراج – توهم – تبصر – المتنعم – المتوسم – مزنم– تعفى – يؤخـــر –المرجـــم " وهكـــذا

ويلاحظ أن الشاعر قد ضعف عين الكلمة ، لما فيها من دلالة على إلحاح الشاعر على إثبات هذه القيمة الصوتية .

ثم اعتمد ثانياً على التكرير اللفظي والذي تكرر عند زهير في ثمانية وعشرين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قوله " لربعها – الربع " ، " استحرن – بسحرة " ، " السلم – نسلم " وهكذا .

والحارث بن حلزة صرع مطلع القصيدة حيث يقول :-

آذنتَنا ببَينِها أَسْماءُ　　　رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ

ثم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في أربعة وعشرين موضعاً وذلك في مثل قوله :

" فتنورت – القناص – أتلهى – صماء – التعدي – المضربون – الحداء "

ثم لجأ إلى التكرير اللفظي والذي ورد عنده في خمسة عشر موضعاً من النص وذلك في مثل قوله :-

" ثاو – الثواء " ، " أبكي – البكاء " ، " موال – الولاء " وهكذا .

ومما سبق يمكن أن نستخلص النتائج الآتية :-

١- أن التصريع أحد وسائل الشاعر لإنتاج المعنى ،وأن الشاعر قد يلجأ إلى وسائل أخرى مثل التضعيف والتكرير الصوتي والتكرير اللفظي والتقابل اللفظي .

٢- طبيعة الأدب العربي أنه أدب شفاهي جعلته يعتمد على الصوت ، والتصريع أحد القيم الصوتية التي يلجأ إليها الشاعر في الأدب الشفاهي لحفظ النص .

٣- الحالة النفسية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريع ، فقد لوحظ أن الأبيات المصرعة عند امرئ القيس بها مقاطع صوتية طويلة أكثر من غيرها .

٤- القدرة الفنية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريع ، فمما لا شك فيه أن الشعراء تتفاوت قدراتهم الفنية ومعرفتهم اللغوية ، وهذا ينعكس بطبيعة الحال على النص .

٥-قد يلجأ الشاعر إلى التصريع ليجذب انتباه المتلقي ، ويجعله يتعلق بالنص . خاصة وأن الشعر العربي يعول كثيراً على الإلقاء .

ثالثاً التكوين الموسيقي للمعلقات :

الأوزان والبحور الشعرية :-

لا شك أن للنظام أثره في النفس ، كما أن له بريقاً أخاذا ، لا لأنه يدل على ذوق رفيع وجهد مضن فحسب ، بل أيضاً لأنه " عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا العنصر ، وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي " [1] ، فالتزام الشاعر بالوزن والقافية دليل على تمسكه بنظام موسيقي يبغي من خلاله أن يكون " عاملا من عوامل التأثير الجمالي " [2] في قصيدته ، فعند البحث عن القيم الجمالية والفنية في القصيدة الموزونة المقفاه لابد أن يوضع في الاعتبار هذا النظام الموسيقي الذي التزمه الشاعر ، ونسج على منواله قصيدته .

إن القول بأن البحور والأوزان الشعرية في القصيدة الموزونة المقفاه إنما هي بمثابة " أدراج ناجزة" وما على الشاعر إلا أن يملأ هذه الأدراج ، قول فيه إجحاف كبير للشاعر القديم الذي امتد نفسه ليصوغ في هذا الوزن أو ذاك هذا العدد الجم من الأبيات دون أن يشعر المتلقي بأنه " يملأ أدراج" البحر العروضي .

حقاً " إن الشكل وحده عبارة عن مقاطع صوتية فارغة لا تحمل أي مضمون " [3] ، ولكن الذي يجب أن يلتفت إليه أن " المشكلة ليست في الشكل ، إنها في الشاعر وموهبته ، والشكل القديم لم يمنع أمثال البحتري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام والمعري إلخ ... من أن يبدعوا في مجال هذا الشكل روائع مازلنا نجد فيها أنفسنا أكثر مما نجدها في بعض شعر اليوم " [4] .

كما أن القول بأن النظام العروضي للقصيدة الموزونة المقفاه رتيب وممل ؛ قول فيه تجن على الواقع ، ذلك لأن التغييرات الطارئة على البحر العروضي تكسر هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين ، كما أن الأصوات الأخرى المصاحبة والتي تختلف من شاعر إلى آخر ، بل من بيت إلى بيت داخل القصيدة الواحدة ، والتي لا يمكن تجاهلها تكسر أيضاً هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين .

---

[1] د. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – قضايا ه وظواهره الفنية – ص ٨٠ .

[2] د. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – ص ٨١ .

[3] د. كمال نشأت – في نقد الشعر – رؤية نقدية – سلسلة كتابات نقدية ، رقم ٧ ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، فبراير ١٩٩١ ص٣٨ .

[4] د. كمال نشأت – في نقد الشعر – السابق – ص ٣٨ .

إن هذا الشكل في يد الفنان الموهوب يمكن أن " يصير وعاء " يبث فيه الشاعر تجربته العاطفية التي أجاد السيطرة عليها فأخرجها في هذا النسق التعبيري الناجح " [1] .

لست في موقف الدفاع عن النظام الموسيقي للقصيدة العربية الموزونة المقفاه ، فهذا النظام – استمر حتى الآن ومنذ أكثر من ستة عشر قرناً ، والذي لم تستطع أن تفلت منه حتى القصيدة الحديثة ، فهي مازالت تسير في إطاره وإن ادعت غير ذلك – قادر بأن يدافع عن نفسه من خلال عطاءاته وابداعاته؛ لكنني قصدت أن ألفت النظر إلى أن هذا النظام الموسيقي أساس، من الأسس الجمالية في القصيدة العربية في إطارها التقليدي . وأن هذا الأساس الجمالي قد تفاوتت قدرات الشعراء في استغلاله ، واختلفت طرائقهم في الوصول إلى متلقيهم ، فامرؤ القيس وطرفة وزهير قد صاغ كل منهم معلقته في بحر الطويل ، وذلك على الرغم من اختلاف الموضوعات المطروقة في كل قصيدة . [2]

واستطاع كل منهم أن ينفذ إلى متلقيه من خلال قيم جمالية ارتضاها ، كما استطاع كل منهم أن يكسر تلك الرتابة وذلك الملل المزعومين من خلال وسائله الفنية الخاصة .

فامرؤ القيس استطاع أن يقيم النظام الموسيقي لمعلقته على أساس من التناسق مستخدماً في ذلك التغيرات الممكنة في البحر العروضي ، ولعل قراءة الجدول التالي تعين على فهم النظام الموسيقي في معلقة امرئ القيس .

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	٣٥	٤	٣٢	٧٧	٣٤	٤	٢٧	٧٧
الكف	–	١	–	–	–	–	–	–

جدول رقم (٦)

[1] د. كمال نشأت – في نقد الشعر رؤية نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة –١٩٩١ – ص ٣٨.

[2] راجع في نقد فكرة ارتباط الوزن بالغرض – الدكتور عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب ص ٥٢ ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية ص ٥٤،٥٥ ،والدكتورعلي يونس في نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي–الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣ – ص ١١٦ ، ١١٧ .

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

(١) أن زحاف الكف - وهو حذف السابع الساكن - لم يدخل في المعلقة كلها إلا مرة واحدة ، وذلك في التفعيلة الثانية من البيت التاسع والذي يقول فيه الشاعر :-

أَلَا رُبَّ يومٍ لك منهنّ صالــــحٍ	ولا سيّمــــا يومٌ بدارةِ جُـــــلجُـلِ
//٥/٥//٥/٥///٥/٥//٥	//٥/٥//٥/٥/٥//٥///٥//٥
فعولن . مفاعيل . فعولن . مفاعلن	فعولن . مفاعيلن . فعول . مفاعلن .

(٢) أن التفعيلة الثانية والتفعيلة السادسة هما أقل تفعيلتين أصابهما زحاف القبض ، فقد وقع الزحاف في التفعيلة الثانية أربع مرات ، وكذلك وقع في التفعيلة السادسة أربع مرات أيضاً على مدى المعلقة كلها.

(٣) إن التفعيلة رقم "١" وهي بداية الشطر الأول في كل بيت ، والتفعيلة رقم "٥" وهي بداية الشطر الثاني، متســاويتان تقريبـــاً في عدد مرات وقوع زحاف القبض حيث إنه في التفعيلة رقم "١" قد وقع هذا الزحاف خمساً وثلاثين مرة وفي التفعيلة رقم "٥" قد وقع أربعاً وثلاثين مرة .وكذلك التفعيلة رقــم "٣" وقع بها زحاف القبض اثنين وثلاثين مرة ، وهذا العدد قريب من عدد المرات التي وقع فيها هذا الزحاف في التفعيلة رقم "٧" ، - وهي التفعيلة المناظرة - حيث وقع سبعاً وعشرين مرة .

(٤) إن ما حدث في التفعيلتين رقم "٤" ، "٨" زحاف قد جرى مجرى العلة إذ التزمه الشاعر من أول بيت فـــي القصيدة إلى آخر بيت فيها ، وعلى هذا يكون ورود تفعيلتين مقبوضتين متواليتين في القصيدة نادراً، حيث إن هذا لم يحدث سوى ثلاث مرات فقط ، وذلك في البيت رقم "١٠" حيــث قبضـــت التفعيلتان الأولى والثانية ، وذلك في قول الشاعر :-

ويومَ عقرتُ للعَذارَى مطيّتي	فيا عَجباً من رَحْلِهَا المتحمَّلِ .
//٥ ///٥//٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥///٥/٥/٥ //٥///٥//٥
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

الحالة الثانية التي قبضت فيها تفعيلتان متواليتان وردت في البيت رقم "٣٩" حيث قبضـــــت التفعيلتـــان الثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

تضِيءُ الظّلَامَ بالعِشَاءِ كأنّهَا	مَنَارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتّلِ .
//٥/٥//٥//٥//٥///٥//٥	//٥///٥/٥/٥//٥///٥//٥
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

فأما الحلة الثالثة فقد وردت في البيت رقم "٦٩" حيث قبضت التفعيلتان الأولى والثانية وذلك في قـــول الشاعر :-

قَعدتُ له وصُحْبتي بَيْنَ حامِرٍ   وبين إكامٍ بُعْدَ ما مُتَأمَّلِ .

//٥///٥//٥/٥//٥//٥   //٥///٥/٥/٥//٥///٥//٥

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

(٥) وردمـــرتان في القصيـــدة كلها ثـــلاث تفعيلات متوالية مقبوضة ، وذلك في البيت رقم "٧٢" حيث قبضت التفعيلة الأولى والثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

كأَن طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غدْوَةً   من السَّيل والغُثَّاءِ فلكةُ مِغْزَلِ .

//٥///٥//٥//٥///٥//٥   //٥/٥//٥/٥/٥//٥///٥//٥

فعول مفاعلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن .

والحالة الثانية هي التي وردت في البيت رقم "٧٦ " حيث قبضت كل من التفعيلة الخامســـة والسادســـة والسابعة وذلك في قول الشاعر :-

على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أيْمَنُ صَوْبِه   وأيْسَرُه على السِّتارِ فيَذْبُلِ .

//٥///٥/٥/٥//٥///٥//٥   //٥///٥//٥//٥///٥//٥

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعلن فعول مفاعلن .

وهذه الملاحظات تقودنا إلا النتائج الآتية :-

١- إن زحـــاف الكـــف وهـــوزحاف غريب عن القصيدة ، حيث إنه لم يدخل إلا في بيت واحد ، وهذا البيت يتحدث فيهالشاعرعن واقعة غريبة أيضاً ، وهي واقعة " يوم دارة جلجل " ، وكأن الشاعر قد قصد إلىهذا التغير الصوتي الغريب على القصيدة ، ليلفت نظر المتلقي إلى هذا البيت ، فالشاعر قد استغـــل إمكانات البحر للتعبير من خلالها عما تعجز عنه الكلمات أحياناً .

٢- إن الشاعر قد أقام قصيدته كبناء معماري متناسق ، تتاغمت فيه كل تفعيلة من الشطر الأول مع ما يناظرها من تفعيلات الشطر الثاني ، فالأولى تتناغم من الخامسة والثانية تتناغم مع السادسة والثالثة مـــع السابعة والرابعة مع الثامنة .وكأن القصيدة بناء معماري متناسق ،روعيت فيه الأصول الفنية للهندسةوالذوق والجمال على السواء . والجدير بالذكر أن هذه الصفحات من الدراسة تتعامل مع معلقة امـــرئ القيس وتنظر إليها نظرة طولية ، بمعنى أنها تنظر إلى التفعيلة الأولى مثلاً في المعلقة كلها وهي تتناغم مع التفعيلة الخامسة في المعلقة كلها .

٣- إن الحالات الثلاث التي وردت فيها تفعيلتان متواليتان مقبوضتان ،كانت في الشطـــر الأول من البيت، وكأن الشاعر قد قصد إلى تنبيه المتلقي بهذا التغير الصوتي ليلفت نظره إلى ما يريد،ولعل مضمون الأبيات يؤيد هذا ، فالحالة الأولى كان الشاعر يتحدث عن عقره مطيته للعذارى ،وفي الحالة الثانية كان يتحدث عن محبوبته التي تضيء الظلام ، وفي الحالة الثالثة كان يتحدث عن السيل الذي قعد له وصحبتـــه.واللافت للنظر أيضاً أن هذه الأبيات الثلاثة موزعة على موضوعات المعلقة فلم يجتمع بيتان في فكرة واحدة من الأفكار التي تعرضت لها القصيدة .

٤- إن البيت رقم " ٧٢ " والبيت رقم " ٧٦ " ، وهما البيتان اللذان زوحفت فيهما ثلاث تفعيلات متوالية، فقد زوحفت في البيت " ٧٢ " التفعيلات الأولى والثانية والثالثة ، وزوحفت في البيت"٧٦" التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة ، هذان البيتان يقعان في مقطع السيل .فقول الشاعر"كأن طمية المجيمر غدوة " يتحدث فيه عن السيل الذي أحاط بجبل طمية ، ومعروف أن السيل مدمر ويجرف في طريقه الأوشاب والصخور وكلّ غث وثمين ، فهذه الأخلاط غير المتجانسة ،والتي تتضمن أثقالاً وصخوراً قد جرفها السيل ، يعبر عنها الشاعر بتفعيلات غير متجانسة وثقيلة على الأسماع .

إن هذا التغير الصوتي ، وهذا الثقل الناتج عن هذا التغير مقصود فنياً من الشاعر ، للتعبير عن صورة السيل والجبل وما أحاط بهذا الجبل ؛ ولعل استقامة تفعيلات الشطر الثاني من البيت يؤكد هـــذا المعنى . فأما البيت رقم "٧٦ "والذي زوحفت فيه التفعيلات رقم " ٥ ، ٦ ، ٧ " وهي في قول الشـــاعر " وأيسره على الستار فيذبل " . ويتحدث فيه الشاعر أيضاً عن صورة السيل الذي عم وطم والذي أصبح " ثقيلاً " على الناس ، يعبر عنه الشاعر بهذه الأصوات الثقيلة على الأسماع ، لذلك يمكننا القول أن هذا التغير الصوتي كان مقصوداً فنياً أيضاً ، لجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عن صورة ثقيلة مدمرة غير متجانسة لسيل مدمر يحمل أشياء غير متجانسة .

شيء آخر لافت للنظر في هذا الشطر من البيت ، وهو تكرار صوت السين ذي الصفير ، وكأن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت السيل ، من خلال صوت السين ، كما جعله يحس بهذا السيل من خلال التغيرات التي أدخلها على التفعيلات والتي يسمح بها هذا البحر العروضي .

إختل التوازن قليلاً عند طرفة بن العبد ، ولم يصبح التناسق بين التفعيلات كاملاً وإن كان قريباً من الكامل ، ولعل قراءة الجدول التالي توضح أن اهتمام طرفة بمعمار القصيدة الموسيقي كان أقـــل نسبياً من امرئ القيس :-

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	٣٥	٧	٤٨	١٠٣	٤٢	١	٤٣	١٠٣
زحافات أخرى	—	—	—	—	—	—	—	—

جدول رقم (٧)

١- إن التفعيلة الأولى لم تعد مساوية للتفعيلة الخامسة . كما حدث عند امرئ القيس ، وكذلك الثانية والسادسة ، والثالثة والسابعة ، وإن كان هناك تقارب ملحوظ بين التفعيلات المتناظرة .

٢- لم يدخل أي زحاف سوى زحاف القبض بخلاف ما حدث عند امرئ القيس الذي دخل عنده زحاف الكف مرة واحدة لسبب فني .

٣- أن الشاعر قد التزم في القصيدة كلها زحاف القبض وذلك في التفعيلتين رقم "٤" ،"٨" نهاية الشطر الأول والشطر الثاني ، وفي هذه الحالة يكون زحافاً قد جرى مجرى العلة .

٤- أنه لا يوجد في معلقة طرفة ثلاث تفعيلات مقبوضة متوالية في أي بيت من أبيات القصيدة . ولعل هذا كان مقصوداً من الشاعر كبديل عن تناسق التفعيلات المتناظرة .

٥- أنه على مدى مائة بيت وثلاثة أبيات – هي عدد أبيات معلقة طرفة على حسب رواية ابن الأنباري– لم ترد سوى أربعة أبيات فقط في كل بيت منها تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وكان ذلك في المواطن الآتية :–

(أ) في قول طرفة بن العبد في وصف ناقته في البيت رقم " ١٨ " حيث يقول :–

لها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحْض فيهما كأنَّهما بابَا مُنيفٍ مُمَرَّدِ .

//٥/٥//٥//٥//٥/٥//   //٥///٥/٥/٥//٥/٥//٥

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن .

(ب) الموضع الثاني في قول الشاعر وهو يصف ناقته أيضاً في البيت رقم " ٢١ " حيث يقول :–

لها مِرْفقانِ أفْتَلانِ كأنَّما تمرُّ بسَلْمَيْ دالجٍ متشدِّدِ .

//٥/٥//٥//٥///٥//٥   //٥///٥/٥/٥//٥///٥//٥

فعولن مفاعلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

(ج) الموضع الثالث في قول الشاعر وللمرة الثالثة في وصف الناقة في البيت رقم " ٣٤ " حيث يقول:–

مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ العِتقَ فيهما كسامِعَتَيْ شاةٍ بَحَوْمَلَ مُفْرَدِ .

//٥///٥//٥/٥//٥//٥ //٥///٥//٥/٥/٥//٥

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن.

(د) الموضع الرابع في قول الشاعر في البيت رقم "٩٢" :

فظَلَّ الإماءُ يَمْتَلِلنَ حُوَارَهَا ويُسعَى علينا بالسَّديف المسَرْهَدِ .

//٥/٥//٥//٥///٥//٥ //٥/٥//٥/٥/٥//٥//٥//٥

فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .

٦- أن التفعيلة السادسة لم يدخلها الزحاف إلا مرة واحدة على مدى القصيدة كلها وذلك في حديث الشاعر عن ناقته في البيت رقم " ١٢" حيث يقول :-

أَمُونٍ كألواحِ الإرَانِ نَسَأْتُهَا عَلَى لاَحِبٍ كأنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ .

//٥/٥//٥/٥/٥//٥///٥//٥ //٥/٥//٥//٥/٥//٥//٥

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن .

والأمر بالنسبة لزهير لا يختلف كثيراً عن طرفة ، فلم يعد تناسق التفعيلات المتناظرة هو المسيطر على القصيدة ، وإن كانت هذه التفعيلات المتناظرة قريبة في عدد الزحافات التي دخلتها ، والجدول التالي يبين عدد المرات التي ورد فيها الزحاف في كل تفعيلة :-

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	١٦	١	٢٠	٥٩	١٧	٤	١٦	٥٩
زحافات أخرى	—	—	—	—	—	—	—	—

جدول رقم (٨)

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

١- أن معلقة زهير لم يدخلها زحاف سوى زحاف القبض ، والشاعر هنا يتفق مع طرفة .

٢- أن التفعيلة الثانية هي أقل التفعيلات في عدد المرات التي زوحفت فيها حيث دخلها الزحاف مرة واحدة وذلك في البيت رقم "٨" وهو قول الشاعر :-

جَعَلْنَ القَنَانَ عَن يمينٍ وحَزْنَه وكَم بالقَنَانِ مِن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ

وهذا البيت نفسه قد زوحفت فيه التفعيلة رقم "٦" . علماً بأن هذه التفعيلة قد زوحفت على مدى القصيدة كلها أربع مرات فقط ، وهذا هو البيت الوحيد في القصيدة التي زوحفت فيه التفعيلتان المتناظرتان الثانية والسادسة .

٣- إن التفعيلتين المتناظرتين الأولى والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات المزاحفة ، فقد زوحفت التفعيلة الأولى ست عشرة مرة وزوحفت التفعيلة الخامسة سبع عشرة مرة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتفعيلة الثالثة والتفعيلة السابعة ، فقد زوحفت التفعيلة الثالثة عشرين مرة وزوحفت التفعيلة السابعة ست عشرة مرة .

٤- لم يرد في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متتالية مزاحفة ، وهذا على اعتبار أن قبض التفعيلة الرابعة لازم في القصيدة كلها .

٥- ورد في القصيدة بيت واحد فيه تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وهو البيت رقم "٣٦" حيث قبضت التفعيلتان السادسة والسابعة ، وهو قول الشاعر :-

رَعَوْا ظِمْأَهُمْ حتَّى إذا تَمَّ أَوْرَدُوا غِماراً تَسِيلُ بالسِّلاحِ وبالدَّمِ

ويبدو أن الشاعر أراد أن يعبر عن " السرعة " التي تحتملها كلمة " تسيل " التي وردت في هذا البيت ، فحذف ساكنين من الشطر الثاني ليحس المتلقي بهذه السرعة عند سماع البيت ، فقد عبر الشاعر صوتياً عن السرعة كما أسمعه الصوت الذي تحدثه كلمة تسيل وذلك من خلال تكرار صوت السين ذي الصفير.

وواضح من الملاحظات السابقة ما يلي :-

١- أن الشاعر قد حاول أن يقيم توازناً موسيقياً في قصيدته ، معتمداً في ذلك على التناغم والتناسق بين التفعيلات المتناظرة .

نعم لم يكن زهير مماثلاً لامرئ القيس في هذا المجال ولكنه كان قريباً منه في استخدام التفعيلات المتناظرة ، بيد أنه قد انماز عن سابقيه بتساوي عدد التغيرات الصوتية التي حدثت في الشطر الأول مع عدد التغيرات التي حدثت في الشطر الثاني ، إذ أن مجموع التغيرات التي حدثت في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة بلغ سبعاً وثلاثين تغيراً صوتياً ، وكذلك التغيرات التي حدثت في التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة بلغت سبعاً وثلاثين تغيراً صوتياً أيضاً ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إقامة المعمار الموسيقي للقصيدة على هذا التناسق بين الشطرين .

وفي بحر الكامل نسج عنترة قصيدته ، والتي بلغت أبياتها على حسب رواية الديـــوان تســعة وثمانين بيتاً ، والقصيدة قد دخلها زحاف الإضمار – وهو إسكان الثاني المتحرك – كما هو موضح في الجدول التالي :–

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٠	٣٩	١٩	٥٣	٣٣	٤١

جدول رقم : (٩)

وواضح من الجدول أن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي دخلها زحاف الإضمار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي زوحفت على الإطلاق .

كما يتضح أيضاً أن التفعيلة الأولى والتفعيلة الرابعة – وهما تفعيلتان متناظرتان – قد تقـاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، فقد زوحفت التفعيلة الأولى خمسين مرة وزوحفت التفعيلة الرابعـة ثلاثـاً وخمسين مرة. وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مـرات الزحـاف ، ففي التفعيلة الثانية حدث الزحاف في تسعة وثلاثين موضعاً ، وفي التفعيلة الخامسة حدث الزحاف فـي ثلاثة وثلاثين موضعاً .

فأما في التفعيلتين المتناظرتين الثالثة والسادسة ، وفيهما عروض القصيدة وضربها ، فقد اختلف الأمر ، فقد زوحفت التفعيلة الثالثة تسع عشرة مرة ، بينما زوحفت السادسة في واحد وأربعين موضعاً .

هذا ما تقوله القراءة العجلى للجدول السابق ، فأما القراءة المتأنية فإنها تستكشـف أبعـاداً أخرى لهذه الأرقام التي وردت في جدول الزحافات السابق ، ومن هذه الأبعاد التـي يمكـن للقـارئ المتأني أن يقف عليها ما يلي:–

١– أن الشاعر قد نسج قصيدته في بحر الكامل وفي صورة معينة من صوره وهي صورة :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه   ///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

وهي تكرير " متفاعلن ///ه//ه " ثلاث مرات في كل شطر . وأن هذه التفعيلة بها ســاكنان وخمسـة متحركات ، يكونون جميعاً مقطعين طويلين وثلاثة مقاطع قصيرة .

٢- أن دخول زحاف الإضمار - وهو إسكان الثاني المتحرك - إذ تصير ///٥//٥ إلى /٥/٥//٥ يغير من التكوين الصوتي للتفعيلة ، إذ تتكون بعد دخول هذا الزحاف من ثلاث سواكن وأربع متحركات يكونون جميعاً ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً . وزيادة عدد المقاطع الطويلة يشير بوضوح إلى بطء الإيقاع ، وعلى هذا يكون الشاعر قد بدأ هادئاً في خمسين بيتاً من أبيات القصيدة ،ثم بدأ يتخلى عن هدوئه رويداً رويداً حتى يصل إلى قمة انفعاله في التفعيلة الثالثة ، التي ورد بها زحاف الإضمار في تسعة عشر موضعاً ثم تبدأ التفعيلة الرابعة هادئة ثم يقل الهدوء في التفعيلة الخامسة لترتفع نسبته في التفعيلة السادسة التي زوحفت إحدى وأربعين مرة .

إن التفعيلتين الثالثة والرابعة - وهما نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني- يمثلان قمة الانفعال ومنتهى الهدوء . والتفعيلتان الأولى والخامسة متوسطتان ، فأما التفعيلة السادسة فإنها تمهد لهدوء التفعيلة الأولى وتوطئ له .

واختار لبيد بحر الكامل لينسج فيه معلقته ، والقصيدة قد دخلها أيضاً زحاف الإضمار . ولم يدخلها شئ سواه ، والجدول التالي يبين لنا عدد مرات دخول زحاف الإضمار في كل تفعيلة من تفعيلات الكامل الست :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٤٢	٣٣	١٧	٥٤	٢٤	٣٠

جدول رقم (١٠)

ومن هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية :

١- إن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي أصابها زحاف الإضمار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي أصابها هذا الزحاف .

٢- أنّ الشاعر لم يعتمد على التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة ، فالتفعيلة الأولى قد أصابها الزحاف في إثنين وأربعين موضعاً بينما التفعيلة الرابعة التي تناظرها قد أصابها الزحاف في أربع وخمسين تفعيلة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة ليس بينهما تقارب في عدد مرات دخول الزحاف .

٣- يظهر الجدول أن لبيد قد اشترك مع عنترة في أن بطء الإيقاع يبدأ عندهما من التفعيلة الخامسة فالسادسة فالأولى ، ثم يسرع الإيقاع عندهما في التفعيلة الثانية والثالثة ، فأما التفعيلة الرابعة عندهما فهي أكثر التفعيلات هدوء إذ بلغ بطء الإيقاع فيها منتهاه عند كلا الشاعرين .

ومعلقة عمرو بن كلثوم هي القصيدة الوحيدة في بحر الوافر والقصيدة قد دخلها زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والعصب في الوافر يقابل الإضمار في الكامل ، هذا فضلاً عن أن الكامل والوافر ينتميان إلى دائرة واحدة هي دائرة المؤتلف ، وعلى هذا يكون دخول زحاف العصب عاملاً من عوامل تهدئة الإيقاع. والجدول التالي يبين عدد مرات دخول زحاف العصب في كل تفعيلة من تفعيلات القصيدة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٨	٤٥	علة القطف	٥٤	٤٢	علة القطف

جدول رقم (١١)

والملاحظ على هذا الجدول ما يلي :-

١- التقارب بين التفعيلات المتناظرة في عدد الزحافات ، فالتفعيلة الأولى قد زوحفت ثمان وخمسين مرة، وزوحفت التفعيلة المناظرة لها وهي التفعيلة الرابعة أربعاً وخمسين مرة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة فقد أصابهما الزحاف مرات متقاربة ، وهذا يدل على أن الشاعر قد عمد إلى التناسق الصوتي في القصيدة .

٢- أن القصيدة قد أصابتها علة القطف في عروضها وضربها ، وعلة القطف تكون بحذف السبب الخفيف الأخير وتسكين الخامس المتحرك وعليه تصير مفاعلتن إلى مفاعل هكذا //٥///٥ إلى //٥/٥.

وهذا يعني أن التكوين الصوتي للتفعيلة قد تغير من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين ، فإذا ما نظرنا إلى زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والذي يتحول على أثره التكوين الصوتي للتفعيلة من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع قصير واحد وثلاث مقاطع طويلة لظهر جلياً أن الهدف الذي سعى إليه الشاعر من خلال استخدام العلة والزحاف كان إدخال عامل تهدئة على إيقاع القصيدة الثائر ، حيث إن مناسبة إنشاد القصيدة قد فرضت على الشاعر هذه الثورة ، فكان لزاماً عليه أن يبحث عن عوامل للتهدئة تدخل في البناء المعماري الموسيقي للقصيدة .

وفي بحر الخفيف أنشد الحارث بن حلزة قصيدته ، وأجزاؤه كالآتي :-

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن   فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وقد أصاب القصيدة نوعان من التغير الصوتي الأول وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة المبدوءة بالسبب الخفيف وهو ما أسماه العروضيون بزحاف الخبن ، والثاني هو التشعيث ويكون بحذف

الثالث المتحرك ، وقد دخل التشعيث في عروض وضرب القصيدة ، أي في التفعيلة الثالثة والتفعيلة السادسة ، فصارت فاعلاتن إلى فالاتن ، " /٥//٥/٥ إلى /٥/٥/٥ " .

والجدول التالي يظهر لنا التغير الصوتي الناشئ عن دخول زحافي الخبن والتشعيث في قصيدة الحارث بن حلزة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣		٤	٥	٦	
	خبن	خبن	خبن	تشعيث	خبن	خبن	خبن	تشعيث
عدد مرات التغير الصوتي	٣٨	٦٠	٥١	٣	٤٢	٥٩	٧	٤٢

جدول رقم (١٣)

والملاحظ على الجدول السابق ما يلي :-

١- تقارب التفعيلات المتناظرة في عدد مرات التغير الصوتي الطارئ عليها ، وكأن الشاعر قد قصد إلى هذا التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة .

٢- إن التغيرين الصوتيين الحادثين في القصيدة متناقضان ، فالتغير الأول وهو الخبن يكون بحذف الثاني الساكن ، وعند حدوثة تتحول مستفع لن إلى متفع لن " /٥/٥//٥ إلى //٥//٥ " وتتحول فاعلاتن إلى فعلاتن " /٥//٥/٥ إلى ///٥/٥ " ، وهذا يعني زيادة في عدد المقاطع القصيرة مما يترتب عليه زيادة في سرعة الإيقاع .

فالمتأمل يرى أن التكوين الصوتي قبل دخول الخبن للتفعيلتين كان ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً ، وبعد دخول الخبن أصبح مقطعين طويلين في مقابل مقطعين قصيرين وزيادة المقاطع القصيرة تعني زيادة في سرعة الإيقاع ، والتغيير الصوتي الثاني هو التشعيث ويكون بحذف الثالث المتحرك وفيه تصير فاعلاتن إلى فالاتن " /٥//٥/٥ إلى /٥/٥/٥ " ، وهذا يعني التخلص من المقطع القصير الوحيد في التفعيلة ليصبح التكوين الصوتي لها ثلاث مقاطع طويلة ، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يبطئ الإيقاع .وعند تأمل الجدول السابق نجد أن التفعيلة الأخيرة في القصيدة " الضرب " هي التي قد أصابها التشعيث ، وكأن الشاعر قد عمد إلى هذا لينهي البيت بهذه المقاطع الطويلة لإحداث نوع من الترنم في آخر البيت .

وإذا كان التغيران الصوتيان متناقضين ، فمن الطبيعي والمنطقي أن لا يجتمعـــا فـــي تفعيلـــة واحدة، وعلى هذا فلا توجد في القصيدة كلها تفعيلة واحدة بها هذان النوعان من التغير الصوتي .

وبعد فهل يمكن لنا أن نقول مع الدكتور علي يونس ، أن الخروج على النسق " له وظائف فـــي الشعر وفي غيره من الفنون ، فهو يقاوم تلك الحذر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الإنتباه واليقظـــة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[1] نعم نستطيع.

---

[1] د. على يونس – نظرة جديدة في موسيقى الشعر – ص ١٧٢ .

الفصل الثاني

التحليل الصرفي للمعلقات

(مـــــدخـــــل)

لا شك أن لكل صيغة من صيغ اللغة إمكاناتها الخاصة ، وعدول الشاعر عن صيغــة وإيثــاره لأخرى ، إنما يتم عن وعي منه بإمكانات الصيغة التي اختارها ، دون غيرهـــا ، ليحملهـــا مشــاعره وانفعالاته ، ولتكون إحدى وسائله في إنتاج المعنى ، وإذا كانت (الدلالة الأساسية هي جوهــر المــادة اللغوية المشترك في كل ما يستعمل في اشتقاقاتها وأبنيتها الصرفية) (١) فمما لا شك فيــه أن " القيمــة الصرفية توجه المادة الأساسية ، وتضعها في مجال وظيفي معين " (٢).

ولقد أحس عبد القاهر أن هناك فروقاً في المعنى بين الصيغ الصرفية تلقي بظلالها على دلالات النص ، فوضع فروقاً بين استخدام الاسم واستخدام الفعل ، وعنده " أن الفرق بالإثبات إذا كان بالاســم وبينه إذا كان بالفعل ... أن موضع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضــي تجـدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء ... وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء فإذا قلت زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق فعلاً له من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منــه شــيئاً فشيئاً ، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك : زيد طويل وعمرو قصير ، فكما لا يقصد هنا إلــى أن نجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث ، بل توجبهما وتثبتهما فقط وتقضي بوجودهما على الإطــلاق ، كذلك لا تتعرض في قولك زيد منطلق لأكثر من إثباته زيد ، وأما الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك ، فــإذا قلت زيد ها هو ينطلق فقد زعمت أن الإنطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً وجعلته يزاولــه ويزجيــه " (٣) ، ويستدل عبد القاهر على صحة رأيه بقول الله عز وجل (وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد) (٤) ، إذ يقول (فإن أحداً لا يشك في امتناع الفعل ها هنا ، وأن قولنا كلبهم يبسط ذراعيه لا يؤدي الغرض ، وليــس ذلك إلا لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت ، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئاً فشيئاً (٥) ، وكذلك تعليقه على قول الله عز وجل (هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض) (٦) ، إذ يؤكد ما سبق أن أشار إليــه مــن أن التعبير بالاسم غيره بالفعل ، فلو قيل " هل من خالق غير الله يرزقكم لكان المعنى غير ما أريد " (٧).

ويتلقف الفكرة الزمخشري المعتزلي ، فيثير على صفحات كشافه كثيراً من هذه القضايا ، تــارة لتدعيم فكرته ، وأخرى لكشف جوانب من بلاغة النص القرآني ، ففي قول اللــه عــز وجــل : (وإن

---

(١) د. فايز الداية – علم الدلالة العربي – النظرية والتطبيق – دراسة تاريخية تأصيلية نقدية – دار الفكر – دمشق –ط١–١٩٨٥–ص٢٠ .

(٢) د . فايز الداية – السابق – ص ٢١ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص ١٣٣ وما بعدها .

(٤) الكهف – الآية ١٨ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ١٣٤ .

(٦) فاطر – الآية ٣ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ١٣٦ .

تدعوهم إلى الهدى لا يتبعوكم ، سواء عليكم أدعوتموهم أم أنتم صامتون)[1] ، يقول " فإن قلت هلا قيل أو صمتم ، ولم وضعت الجملة الاسمية موضع الفعلية ، قلت لأنهم كانوا إذا حزبهم أمر دعوا الله دون أصنامهم ، كقوله : وإذا مس الناس ضر ، فكانت حالهم المستمرة أن يكونوا صامتين عن دعوتهم فقيل إن دعوتموهم لم تفترق الحال بين إحداثكم دعائهم وبين ما أنتم عليه من عادة صمتكم عن دعائهم " [2].

ويصرح الزركشي بدلالة الفعل " على التجدد والحدوث ، والاسم على الاستقرار والثبوت ، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر "[3] ، ويطبق فكرته على آيات من القرآن الكريم ، فقول الله عـز وجل (تذكروا فإذا هم مبصرون) [4]، يقول " لأن البصر صفة لازمة للمتقي ، وعين الشيطان ربمـا حجبت فإذا تذكر رأى المذكور ، ولو قيل يبصرون لأنبأ عن تجدد واكتساب فعل لا عود صفـة " [5]، وهكذا تردد المعنى في كتب الأقدمين ، فها هو جلال الدين السيوطي يكرر ما سـبق أن قالـه عبـد القاهر والزمخشري والزركشي فيقول " الاسم يدل على الثبوت والاستمرار ، والفعل يدل على التجـدد والحدوث ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر " [6]، ويعلق على قول الله عز وجل (وجاءوا أبـاهم عشاء يبكون)[7] ، فيقول " إذ المراد يفيد صورة ما هم عليه وقت المجيء ، وأنهم آخذون فـي البكـاء يجددونه شيئاً بعد شيء ، وهو المسمى حكاية الحال الماضية ، وهذا هو سر الإعراض عن اسم الفاعل واسم المفعول " [8] .

ثمة أصداء تتردد في كتب المحدثين لهذه الفكرة ، ترى أن الفعل يصلح " للحدث الذي يتجـدد لحظة بعد لحظة " [9] بخلاف الاسم " الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً لا تتجدد خلالـه الصفـة المـراد إثباتهـا " [10] .

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو :- هل يدل دائماً الفعل على التجدد والحدوث ، وبكـل صيغه ، يستوي في ذلك الفعل المضارع مع الفعل الماضي وفعل الأمر ؟

---

[1] الأعراف – الآية ١٩٣ .

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي – الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل – دار المعرفة – بيروت – لبنان– ١١٠/٢ – د. ت .

[3] بدر الدين الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار التراث – القاهرة – د . ت – ٤ / ٦٦ .

[4] الأعراف – الآية ٢٠١ .

[5] الزركشي – البرهان في علوم القرآن – ٤ / ٦٨ .

[6] الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي – الإتقان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار التراث – القاهرة – د . ت ٢ / ٣١٦ .

[7] يوسف – الآية ١٦ .

[8] جلال الدين السيوطي – الإتقان في علوم القرآن – ٢ / ٣١٧ .

[9] د. أحمد درويش – دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث – مكتبة الزهراء – عابدين – القاهرة – د . ت – ص ٩٩ .

[10] د . أحمد درويش – دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث – ص ١٠١ .

في تصوري أن الفعل الذي يدل على التجدد والحدوث هو الفعل المضارع ، ولقد كان الدكتور إبراهيم السامرائي محقاً حين قال " وبناء يفعل أو المضارع يفيد التجدد والحدوث واختيار الجرجاني له- أي المضارع - مفيد له في إثبات مقالته " [1]، ويؤكد أن الفعل الماضي لا يفيد التجدد والحدوث وذلك " لأن الشواهد لا تؤيد هذا التجدد المزعوم ، وكيف لنا أن نفهم التجدد والحدوث في قولنا (مات محمد ، وهلك خالد ، وانصرف أبو بكر) فهذه الأفعال كلها لم يكن لنا أن نجريها على التجدد "[2] ، ولقد حدد ابن جني في خصائصه دلالة الفعل الماضي إذ يقول معلقاً على أمثلة استخدم فيها صيغة الماضي " جئت بلفظ الواجب تحقيقاً للأمر وتثبيتاً له ، أي أن هذا وعد موفي به لا محالة ، كما أن الماضي واجب ثابت لا محالة " [3]، فالماضي عنده واجب واستخدامه يوحي بتحقيق الأمر وتثبيته ، لذلك يستخدم في صيغ الدعاء ، يقول ابن جني " ونحو ذلك من لفظ الدعاء ومجيئه على صيغة الماضي الواقع نحو أيدك الله وحرسك الله إنما كان ذلك تحقيقاً له وتفاؤلاً بوقوعه أن هذا ثابت بإذن الله وواقع غير ذي شك ، وعلى هذا يقول السامع للدعاء إن كان مريداً لمعناه : وقع إن شاء الله ووجب لا محالة أن يقع ويجب " [4] ، وهكذا يتكرر على صفحات الخصائص وصف الماضي بأنه " الواجب تحقيقاً له وثقة بوقوعه " [5] .

نخلص من هذا أن الفعل الذي يدل على التجدد والحدوث هو الفعل المضارع ، بينما يدل الماضي على التحقق والثقة بالوقوع والتثبت من ذلك . وسوف تتجه الدراسة إلى النصوص في محاولة للإجابة عن هذا السؤال : لماذا آثر الشاعر هذه الصيغة في هذا السياق دون غيرها ؟ وهل كان اختياره مقصوداً ؟ بين يدي الإجابة عن هذه التساؤلات سوف تضع الدراسة أمام المتلقي هذا الإحصاء الذي يظهر عدد مرات استخدام الأفعال في صيغها المختلفة عند كل شاعر من شعراء المعلقات .

	امرؤ القيس	زهير	طرفة	عمرو بن كلثوم	عنترة	لبيد	الحارث
الماضي	٧٣	٥٤	٩٢	٩٩	٩١	١٢١	٦٨
المضارع	٤٦	٩٦	١٠٩	٩٣	٥٨	٥٧	٤٧
الأمر	١٠	٤	١	٨	٩	٣	٣
المجموع	١٢٩	١٥٤	٢١٢	٢٠٠	١٥٨	١٨١	١١٨

جدول رقم (١٣)

---

[1] د . إبراهيم السامرائي – الفعل زمانه وأبنيته – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط٢ – ١٩٨٠ – ص ٢٠٥ .

[2] د . إبراهيم السامرائي – الفعل زمانه وابنيته – ص ٢٠٤ .

[3] أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – ٣ / ٣٣٤ .

[4] أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – ٣ / ٣٣٥ .

[5] أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – ٣ / ٣٣٥ . وراجع ٣ / ٣٣٦ .

والقراءة الأولية للجدول تظهر ما يلي :-

(أ) أن فعل الأمر أقل الأفعال استخداماً عند كل الشعراء .

(ب) أن الفعل الماضي هو الأكثر استخداماً عند كل من امرئ القيس-عنترة-لبيد والحارث بن حلزة.

(ج) أن الفعل المضارع هو الأكثر استخداماً عند كل من زهير وطرفة بن العبد .

(د) فأما عمرو بن كلثوم فقد تساوى عنده - تقريباً - استخدام الفعل المضارع والفعل الماضي .

وسوف تتجه الدراسة إلى النصوص لتحليلها صرفياً .

١- التحليل الصرفي لمعلقة امرئ القيس

سبقت الإشارة إلى أن امرأ القيس قد استخدم الفعل في مائة وتسعة وعشرين موضعاً ولابد من معرفة أسلوب توزيع هذه الأفعال داخل النص حتى يمكن الوصول إلـــى نتـــائج أو إصـــدار أحكـــام ، **والجدول التالي يبين كيف وزع امرؤ القيس هذه الأفعال داخل قصيدته :-**

	الأطلال	الغزل	الليل	الحصان	السيل	المجموع
ماض	٥	٣٩	٧	١٦	٦	٧٣
مضارع	٥	٢٥	١	١٠	٥	٤٦
أمر	٢	٧	١	---	---	١٠
المجموع	١٢	٧١	٩	٢٦	١١	١٢٩

جدول رقم (١٤)

ويلاحظ على هذا الجدول أن مقطعي الأطلال والسيل قد تقاربت بينهما المرات التـــي اســـتخدم فيها الشاعر الصيغ الفعلية ، فقد بلغت هذه الصيغ في مقطع الأطلال اثنتي عشرة صيغة ، وبلغت فـــي مقطع السيل إحدى عشرة صيغة ، ولعل هذا التقارب يرجع إلى أن كلا المقطعين يتحدث عن الدمار [1]،

---

(1) في مقطع الاطلال يتحدث الشاعر عن الدمار الذي حل بالمكان ، إذ درس وضاعت معالمه ، وهذا هو الشاعر يصرخ قائلاً " وهـــل عنـــد رسم دارس من معول " ، لقد أقفر المكان وصار مناناً للوحش تسكنه ، وهذا بعر الأرآم شاهد على ذلك إذ يقول الشاعر : -

ترى بعر الأرآم في عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل   &   كأني غداة البين يوم تحملوا   لدى سمرات الحي ناقف حنظل

لقد تأثر الشاعر نفسياً لما حدث للمكان ، وها هو يبكي لدى سمرات الحي وها هم الرفاق ينصحونه بالصبر :-

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل   &   وإن شفائي عبرة إن سفحتها   وهل عند رسم دارس من معول

وأما مقطع السيل فإنه يصور الدمار الحادث بسبب هطول الأمطار الغزيرة بالمكان والتي لم تترك شيئاً إلا وقد أتت عليه ، لقد دمر كل شيء :

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة   يكب على الأذقان دوح الكنهبل   &   وتيماء لم يترك بها جذع نخلة   ولا أطماً إلا مشيداً بجندل .

فالمطر الغزير الذي يسح الماء بعد كل فيقة ترك آثاره المدمرة في المكان ، اقتلع أشجار الكنهبل الكثيرة الورق والأغصان اقتلعها من جذورهـــا وجرفها في طريقه وأما منطقة تيماء فقد اقتلع السيل النخيل منها ودمرت البيوت ، حتى الوحش لم يسلم من آثار الســيل فقد لحقه منه ما لحق بالمكان إذ يقول الشاعر :

كأن سباعاً فيه غـــرقى غدية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

على قطن بالشيم أيمن صوبه   وأيسره على الستار فيذبل   &   وألقى ببسيان مع الليل بركه   فأنزل منه العصم من كل منزل

والشاعر يريد أن يشعر المتلقي بأن هذا الدمار حقيقة واقعة ، فاستخدم عدداً من الأفعال الماضية التي تؤدي هذا الغرض ، كما يريد أن يشعر متلقيه بأن هذا الدمار متجدد فلجأ إلى استخدام عدد من الأفعال المضارعة .

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام الصيغ الفعلية - في صورة المضارع - ليوحي إلى المتلقي بأن الدمار الذي لحق بالمكان سواء في مقطع الأطلال أو في مقطع السيل ، والدمار النفسي الذي يعاني منه الشاعر لرحيل المحبوبة وهجرها ، ومعاناته من جراء فكرة الفناء المسيطرة عليه ، إنما هو دمار يتجدد ولا ينسى مع الزمن ، فالشاعر يطلب من رفيقيه الوقوف ليبكوا جميعاً (قفا نبك) فالبكاء متجدد ، يتجدد لحظة بعد أخرى ؛ كما يستطيع المتلقي أن يرى بعر الأرآم وقد امتلأ به المكان (ترى بعر الأرآم) وهذه الرؤية متجددة ، فمتى تذهب إلى ذلك المكان تر البعر فيه ، وكذلك يمكن للمتلقي أن يسمع صوت الرفاق وهم (يقولون لا تهلك أسى وتجمل) فقولهم يتجدد ، ونصيحتهم ، بعدم الهلاك والإهلاك متجددة .

وفي مقطع السيل يستطيع الإنسان رؤية البرق (ترى برقاً) الذي (يضئ سناه) ويعاين السيل الذي (أضحى يسح الماء) ويشاهد آثاره وهو (يكب على الانقان روح الكنهبل) ، وإذا ما اتجه صوب تيماء فسيرى أن السيل (لم يترك بها أثراً إلا وقد دمره) .

لقد لجأ الشاعر إلى صيغة المضارع ليؤكد على معنى التجدد والحدوث ، ثم استخدم كلمات مصاحبة ليؤكد من خلالها هذا المعنى ، مثل قوله : (كأني غداة البين) ، (كأن طمية المجيمر غدوة)، (كأن سباعاً فيه غرقى غدية) . فألفاظ (غداة - غدوة - غدية) علام تدل ؟ إنني أتصور أن دلالات الزمن في هذه الألفاظ ضائعة ، فالأمس بالنسبة لما قبلة (غداة - غدوة - غدية) ، وكذلك اليوم بالنسبة للأمس ، وغداً بالنسبة لليوم ، لقد انماعت دلالات هذه الألفاظ في الزمن ، وإلى هذا قصد الشاعر إنه لا يريد (غداة) بذاتها ، ولكنه يريد التجدد والحدوث ، يريد أن يثبت تجدد هذا الدمار كل يوم مستخدماً هذه الألفاظ ،ذلك لأنه دمار نفسي قبل أن يكون دماراً مادياً ، إنها الكلمات المساعدة التي استخدمها الشاعر مع الفعل المضارع ليؤكد على معنى التجدد والحدوث .

وإذا كان الفعل الماضي يدل على التحقق والثبوت - كما مرت ملاحظة ابن جني - فقد استخدم امرؤ القيس هذا الفعل في مقطع الأطلال ، ليوحي من خلال هذا الاستخدام بأن حديثه يجري مجرى التحقق والثبوت ، فمن ذلك قوله :-

- كَأَنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا .
- ففاضت دموعُ العَيْنِ مِنِّي صَبابَةً
- .... حتَّى بَلَّ دمعيَ مِحْمَلِي .

فالفعل تحملوا يؤكد للمتلقي أن المحبوبة قد رحلت مع من رحلوا ، وتحملت مع من تحملوا ، والفعل فاضت بما فيه من الدلالة على الغزارة والفيضان يؤكد أن دموع الشاعر قد وصلت إلى النحر ، بل إنها قد بلت محمله ، إلا أننا نجد الشاعر قد انحرف عن هذا الاستخدام في بعض المواضع ، فمن ذلك قوله(وإن شفائي عبرة إن سفحتها) فقد أدخل (إن) الشرطية ، التي هي للشك أقرب منها لليقين ، أدخلها على الفعل الماضي (سفحتها) ، وذلك ليشكك في إمكانية شفائه ، لا في إمكانية بكائه ، فقد خرج الشاعر في هذا الموضع بدلالة الفعل الماضي من التحقق والثبوت إلى الشك وعدم اليقين .

وفي مقطع السيل استخدم الشاعر الفعل الماضي في قوله :-

١- أَهانَ السَّليطَ في الذُّبالِ المفتَّلِ .

٢- قَعَدتُ لَهُ وصُحْبَتي .

٣- وأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فِيقَةٍ .

٤- وأَلقَى بِصَحْراءِ الغَبِيطِ بَعاعَهُ .

٥- وأَلقَى بِبُسْيانٍ مع اللَّيْلِ بَرْكَهُ .

٦- فأَنزلَ منه العُصْمَ مِنْ كلِّ مَنزِلِ .

وبالرجوع إلى هذه الأفعال في مواضعها يتضح أنها جميعاً قد وردت لتفيد التحقق والثبوت ولا يستثنى من ذلك إلا قول الشاعر : (وأضحى يسح الماء) فقد انماعت دلالة الفعل أضحى ، إذ تلبست بدلالة المضارع يسح فصار التركيبدالاً على التجدد والحدوث أكثر من دلالته على التحقق والثبوت ، يؤكد هذا ويدعمه الدلالة المعجمية للفعل أضحى .

ثمة وشائج أخرى تربط بين مقطعي الأطلال والسيل ، ومن هذه الوشائج تلك الألفاظ المستخدمة في المتطعين ، فالمتلقي يستطيع أن يلحظ بسهولة أن هناك ألفاظاً بذاتها قد استخدمت في المقطعين ، ومن هذه الألفاظ الفعل المضارع (ترى) فقد ورد في مقطع الأطلال في قول الشاعر (ترى بعر الأرآم في عرصاتها)[1] ، وورد في مقطع السيل في قول الشاعر (أحار ترى برقا كأن وميضه)[2] ، وكلمة غداة وردت في مقطع الأطلال في قول الشاعر (كأني غداة البين يوم تحملوا)[3] ،

---

[1] ديوان الشاعر – ص ٨ .

[2] ديوان الشاعر – ص ٢٤ .

[3] ديوان الشاعر – ص ٩ .

وكلمة غدوة وغدية اللتان وردتا في مقطع السيل في قول الشاعر (كأن طمية المجيمر غدوة)[1] ، وفي قوله (كأن سباعاً فيه غرقى غدية)[2] .

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر لكلمة (منزل) وبعض الكلمات التي تشترك معها في الأصل الثلاثي ، فقد افتتح الشاعر قصيدته بقوله : (قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزل)[3] ، وواختتمها بقوله(فأنزل منه العصم من كل منزل) [4] ، وكأن الشاعر يريد ان يربط بين مطلع قصيدته ونهايتها ، مستخدماً ألفاظاً مثل منزل – أنزل – نزول التي وردت في قوله(نزول اليماني ذي العياب المخول)[5] .

إن محاولة الشاعر ربط مقدمة قصيدته بآخرها تتضح في استخدامه للأفعال ، فقد بدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر جاوره فعل مضارع هما (قفا نبك) وأنهى قصيدته بفعلين ماضيين هما (وألقى – فأنزل)، وهذا في تصوري أمر منطقي ، فالشاعر يبدأ قصيدته بما يدل على الحال أو الاستقبال ، أما وقد انتهى كل شيء فلابد أن يستخدم ما يدل على زمن قد مضى ، وهذا سبب البداية بفعلي الأمر والمضارع ، والنهاية بفعلين ماضيين .

وقد يستخدم الشاعر ألفاظاً مختلفة لكنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، فمن ذلك قوله في مقطع الأطلال : -

فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعفُ رسمُها لِمَا نسجتْها من جَنُوبٍ وشَمْألِ[6]

فاستخدام كلمات جنوب وشمأل يتفق مع استخدام كلمات (أيمن – أيسر)التي وردت في مقطع السيل في قول الشاعر :-

على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِه وأَيْسَرُه على السِّتارِ فَيَذْبُلِ [7]

وكذلك كلمة عرصات التي وردت في قول الشاعر (ترى بعر الأرآم في عرصاتها) [8] تتفق مع كلمة أرجاء التي استخدمها الشاعر في مقطع السيل في قوله :-

---

[1] ديوان الشاعر – ص ٢٥ .
[2] ديوان الشاعر – ص ٢٦ .
[3] ديوان الشاعر – ص ٨ .
[4] ديوان الشاعر – ص ٢٦ .
[5] ديوان لشاعر – ص ٥
[6] ديوان الشاعر – ص ٨ .
[7] ديوان الشاعر – ص ٢٦ .
[8] ديوان الشاعر – ص ٨ .

كَأنَّ سِباعاً فيه غَرْقَى غُدَيَّةً   بأرْجائه القُصوَى أنابيشُ عُنصُـل [1]

وكذلك كلمة فاضت في قوله (ففاضت دموع العين مني صبابة) [2] تتفق مع كلمة يسح التي وردت في قوله (وأضحى يسح الماء عن كل فيقة)[3] .

وقد يلجأ الشاعر إلى كلمات ذات معان متضادة وذلك مثل استخدامه لأفعال (قفا – وقوفاً) اللتان استخدمهما الشاعر في مقطع الأطلال في قوله (قفا نبك)[4] ، و (وقوفاً بها صحبي على مطيهم)[5] ، وذلك في مقابل الفعل قعد الذي ورد في مقطع السيل في قول الشاعر :-

قَعدتُ له وصُحْبتي بَيْنَ حامِرٍ   وبين إكامٍ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلِ [6]

فالشاعر لم يعد يقوى على الوقوف من جراء الدمار النفسي الذي لحق به ، فقعد ، على أن تبقى الإشارة إلى السياق التي وردت فيه هذه الأفعال : وقوفاً بها صحبي // قعدت له وصحبتي [7]

ومن الملاحظ أن مقطع الليل قد اشتمل على تسعة أفعال منها سبعة أفعـــال ماضيـــة ، وفعـــل مضارع واحد ، وفعل أمر واحد ، والأفعال السبعة الماضية منها فعل واحد مسند إلى ضمير المتكلـــم

---

(1) ديوان الشاعر – ص ٢٦ .

(2) ديوان الشاعر – ص ٩ .

(3) ديوان الشاعر – ص ٢٤ .

(4) ديوان الشاعر – ص ٨ .

(5) ديوان الشاعر – ص ٩ .

(6) ديوان الشاعر – ص ٢٤ .

(7) لقـــد حاول الشاعر ربط مقطعي الأطلال والسيل مستخدماً نفس الألفاظ ، أو ألفاظاً تنتمي إلى أصل ثلاثي واحـــد ، أو ألفاظاً تنتمـــي إلى حقل دلالي واحد ، أو ألفاظاً تنتمي إلى حقول دلالية متعارضة ، وذلك في محاولة لإبراز التلاحم العضوي بين مقاطع القصيدة ، بل إن الدراسة لا تتجاوز الواقع إذا تحدثت عن تلاحم يربط بين مقطع السيل (آخر مقاطع القصيدة) وبين مقاطع القصيدة كلها ، أثبات عنه الكلمات المستخدمة في هذه المقاطع ، فمقطع الغزل وردت فيه كلمات مثل(الغبيط – النخلة – تضيء – راهب – تضحي – الضحا – فانزل – أرى)وهي الكلمات التي وردت في الأبيات رقم (١٣ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٢٦) وهي نفس الكلمات التي وردت في مقطـــع السيل في الابيات رقم (٧٤ ، ٧١ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٦٧) . فالشاعر يريد أن يؤكد التلاحم العضوي بين مقاطع القصيدة عـــن طريـــق تكرار ألفاظ بعينها مما يوحي بوحدة الشعور التي تسيطر على الشاعر وقصيدته ، كما استخدم ألفاظاً مثل (وحش– الظلام – بالعشاء) التي وردت في مقطع الغزل في الأبيات رقم ٣٣ ، ٣٩ وتنتمي إلى حقل دلالي واحد مع ألفاظ وردت في مقطع السيل مثـــل (ســـباعاً – الليل) التي وردت في الابيات رقم (٧٥ – ٧٧) ، وقد يلجأ الشاعر إلى الألفاظ المتضادة دلالياً مثل (العشاء) ، (غديـــة) إذ وردت الأولى في مقطع الغزل والثانية في مقطع السيل . فالشاعر يحاول أن يربط بين مقاطع قصيدته مستخدماً الألفاظ ، فكما ظهـــرت علاقـــة مقطع الأطلال بمقطع السيل تظهر العلاقة بين مقطعي الغزل والسيل ، وبنفس الطريقة يمكن الوقوف على العلاقة بـــين مقطعـــي الليـــل والســـيل ، فمقطع الليل على قصره قد ارتبط عضوياً بمقطع السيل ، وهكذا يمكن إثبات هذا التلاحم العضوي بين جميع مقاطع القصيدة ، وهناك مظهر آخر للتلاحم العضوي بين هذه المقاطع ، فللقصيدة محور ثابت تدور حوله ، وأن سائر المقاطع تخدم هذا المحور .

" فقلت " ، ومنها أربعة أفعال مسندة إلى الليل ، " أرخى – تمطى – أردف– ناء " ، ومنها فعلان مبنيان للمجهول " شدت – علقت " ، وتأمل هذه الأفعال يظهر ما يلي :-

(أ) أن الأفعال المسندة إلى الليل دالة على الحركة إلا أنها الحركة البطيئة ، كما أنها تشي بالثقل ، وتوحي بتمكن الليل من فريسته – أعني الشاعر – واستخدام الفعل الماضي في هذا الإطار مقصود فنياً لتأكيد هذا المعنى في ذهن المتلقي .

(ب) أن الأفعال المبنية للمجهول تدل على أن الشاعر كان يحس أن هناك قوة خارقة أطالت عليه الليل، أمسكته فأوقفته عن الحركة ، هذه القوة هي التي شدت نجوم الليل إلى جبل يذبل ، فتوقفت ساعاته عن المضي وهذه القوة– المجهولة أيضاً – هي التي علقت الثريا بأمراس كتان إلى صم جندل ، إنها لملاحظة جديرة بالتأمل أن الفعلين المبنيين للمجهول يتعلقان بأمور ليست بإمكان الإنسان – أي إنسان – حتى ولو كان هذا الإنسان هو امرؤ القيس الملك ، سليل الملوك .

(ج) إن عملية اختبار الإنسان في صبره وجزعه عملية مستمرة ، لذلك استخدم الشاعر فيها الفعل المضارع " يبتلي " ، فعملية الاختبار مستمرة متجددة ، وإذا كانت عملية الاختبار مستمرة ، فوسيلة الاختبار كذلك مستمرة ، ووسيلة الاختبار عند الشاعر هي هذا الليل الثقيل ، الذي أرخى سدوله وتمطى بجوزه ، وناء بكلكله ، وأردف بأعجازه .

لقد استطاع الشاعر عن طريق التنوع في استخدام الأفعال أن يشعر المتلقي بحالته المأساوية إثر وقوعه تحت تأثير هذا الليل البشع .

واستخدام فعل الأمر " انجل " في هذا السياق يخرج به الشاعر عن دلالته إلى دلالة أخرى ، وهي الدعاء ، فالشاعر المهموم الملتاع الواقع تحت تأثير هذا الليل الكئيب ، ماذا يملك إلا الدعاء؟. فالشاعر لا يملك إلا القول (فقلت) وقول المقهور المغلوب العاجز (الدعاء) .

مقطع الفرس يفخر فيه الشاعر بنفسه ويعرض لقدراته أمام محبوبته ، فهو فارس لا يشق له غبار ، إذ يقود حصاناً لا يستطيع غيره أن يقوده إنه حصان :

يُطيرُ الغلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِهِ ... وَيُلْوِي بأثوابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ [1]

فأما أولئك الذي لا يحسنون ركوب الخيل ، فإنهم لا يستطيعون الثبات فوق ظهره ، إنه حصان ذو مواصفات خاصة تليق بالشاعر ، وتليق بمكانته الاجتماعية ، ثم يلفت الشاعر نظر المتلقين إلى حالة القلق والترقب التي يعانيها وذلك في قوله :

---

[1] ديوان الشاعر – ص ٢٠ .

وَباتَ عليه سَرْجُه ولجامُهُ وباتَ بِعَيْنِي قائماً غيرَ مُرْسَلِ [1]

وكأن الشاعر يريد أن يقول لمحبوبته - فالخطاب موجه إليها بالدرجة الأولى - إني وحصاني لا نعرف الكلل ولا الملل ، ولا الإرهاق ولا التعب ، فكلانا مستعد مترقب لحظة بزوغ الفجر لينطلق في إثر صيده ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالشاعر قلق وهناك أسباب عدة وراء هذا القلق ، فرحيل المحبوبة ومعاناة المحب يمكن أن يكون سبباً منطقياً لهذا القلق ، كما أن حاسة الفارس الذي يتوقع الخطر ويستعد له يمكن أن تكون سبباً آخر لهذا القلق الذي يعانيه الشاعر .

وربما كان استخدام الفعل الماضي (وبات) وتكرار هذا الفعل ، يؤكد هذه الحالة القلقة التي يعانيها الشاعر ، فالفرس بات ، وبات بعيني الشاعر ، وبات قائماً ، وبات غير مرسل لأنه محل عناية الشاعر ، وأنه يعده للركوب ، فكيف يستقر من كانت هذه حالته ؟!

إن إثبات القيام للفرس في قول الشاعر (وبات بعيني قائماً غير مرسل) باستخدام اسم الفاعل يوحي إلى المتلقي باستمرارية القيام ودوامه ، وبأن الحصان أيضاً مستعد للانطلاق ، فإذا كان الفارس مستعداً متأهباً فالفرس كذلك أيضاً ، ويؤكد الشاعر هذا المعنى باستخدام صيغة (غير مرسل) صيغة اسم الفاعل المنفي ، فالفرس ليس متروكاً في المرعى بل موجود بالقرب من الفارس في حالة تأهب للانطلاق .

إن قراءة الجدول رقم (١٤) السابق تظهر أن الشاعر قد استخدم الفعل الماضي في ستة عشر موضعاً وإنه قد استخدم الفعل المضارع في عشرة مواضع ، وتأمل هذه الأفعال يظهر أن سبعة أفعال ماضية وخمسة أفعال مضارعة مسندة إلى الحصان ، وتوزيع هذه الأفعال في القصيدة يلفت نظر المتلقي ، إذ أن الشاعر أقام بناءً متوازناً بالكلمات عن طريق استخدام هذه الأفعال ، ولعل قراءة هذه الأبيات تساعد على إظهار هذا التوازن وإبرازه ، يقول الشاعر :-

يُطيرُ الغلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِهِ وَيُلْوِي بأَثوابِ العَنيفِ المثَقَّلِ [2]
وبَاتَ عليه سَرْجُه ولجامُهُ وباتَ بِعَيْنِي قائماً غيرَ مُرْسَلِ [3]
فعادَى عِداءً بينَ ثَوْرٍ ونَعْجةٍ دِراكاً ولَمْ يُنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ [4]
ورُحْنا ورَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رأسَه مَتَى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ [5]

---

[1] ديوان الشاعر - ص ٢١
[2] ديوان الشاعر - ص ٢٠ .
[3] ديوان الشاعر - ص ٢١ .
[4] ديوان الشاعر - ص ٢٢ .
[5] ديوان الشاعر - ص ٢٣ .

لقد أقام الشاعر بناءً متوازناً ، فوضع (يطير) لتتوازن مع (يلوي) و (بات) لتتوازن مع (بات) الأخرى ، وعندما استخدم الفعل ومصدره في قوله (فعادى عداء) استخدم فعلين مضارعين هما (ينضح - يغسل) ، وفي البيت الأخير يلاحظ أن الفرس والفارس في حالة توحد ، (ورحنا وراح الطرف) ، إذ ذاب الفرس في الفارس ، واختلط كل منهما بالآخر ، فإذا كان الطرف قد راح ينفض رأسه ، فماذا راح يفعل الفارس ؟ وماذا بعد قوله (رحنا) ؟ ويستغل الشاعر الشطر الثاني من البيت لإظهار تمام خلق الحصان ، ومدى إعجاب من ينظر إليه فيقول (متى ما ترق العين فيه تسهل) ، وهل هذا حديث عن جمال الحصان و تمام خلقه ،أم أنه عن الفارس ؟ أغلب الظن أنه حديث عن الاثنين معاً فقد اختلط الفارس بفرسه (ورحنا وراح الطرف) .

لقد حاول الشاعر أن يؤكد على فكرة التوازن في استخدام الأفعال ، فاستخدم (ترق / تسهل) في موازاة (رحنا - راح - ينفض) ، والتداخل بين الفرس والفارس ، والتماثل بين (رحنا ، راح) ، دفعا الشاعر إلى أن يستخدم فعلين في موازاة ثلاثة أفعال .

هناك أفعال استخدمها الشاعر في صيغة الماضي ، ولم يضع في موازاتها أفعالاً أخرى مثل انتحى الذي ورد في قوله :-

كأنَّ على الكتفين منه إذا انْتَحَى ... مَداكَ عَرُوسٍ أَو صَرَايةَ حَنْظَلِ [1]

ومثل الفعل سد الذي استخدمه الشاعر في قوله :-

وأنت إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ ... بِضافٍ فُوَيْقَ الأَرضِ ليسَ بأعْزَلِ [2]

والفعلان يتفقان في أن كليهما دال على السكون فأي توازن يحتاج إليه الساكن ؟!

بقيت ملاحظة تتعلق بالأفعال المسندة إلى الحصان ، إذ تدل هذه الأفعال في معظمها على القوة، يستوي في ذلك الماضي والمضارع ، وتأمل هذه الأفعال يؤكد هذا الزعم (يطير - يلوي - ينضح - يغسل - ينفض - انتحى - فألحقنا - فعادى - راح - سد) ، حتى إن الفعل (بات) إذا نظرنا إليه في إطار السياق نجد أن الشاعر قد نقل دلالته إلى ما يشير إلى قوة الحصان ، فالحصان رغم ما بذله من جهد ، لم يكل ولم يلحقه التعب ، (فبات عليه سرجه ولجامه) وهو مستعد لكر جديد (وبات بعيني قائماً غير مأسل) ، فالحصان الذي يبذل هذا الجهد ويبيت قائماً ، هو حصان قوي لا محالة ، ولقد أوضح الشاعر قوة حصانه بطرق عدة ، ومن هذه الطرق ربطه بين الحصان والصخر،وذلك في قوله (كجلمود صخر) ، (كما زلت الصفواء) ، (الكديد المركل) ، (مداك عروس) ؛ ولعل هذه

---

[1] ديوان الشاعر - ص ٢١ .

[2] ديوان الشاعر - ص ٢٣ .

الأوصاف التي أضفاها امرؤ القيس على حصانه هي التي دفعت الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إلى الإعتقاد بأن الشاعر لايصف حصاناً عادياً بل (يصف حصاناً غريباً لا يماثل هذه الخيول المألوفة لنا ، وإنما هو إن صح هذا الوصف حصاناً أسطورياً يبدو في هذه الصورة " الملفتة "* التي يراه صاحبه فيها لا في صورته الحقيقية التي عليها بقية الحيوانات ، ومعنى ذلك أن امرأ القيس لا يصور حصاناً ولكنه يصور مشاعره تجاه حصانه الذي يبلغه صيده ، ويحقق له متعته)[1] .

وفي تصوري أن الشاعر لا يصف حصاناً أسطورياً ولا يصور مشاعره تجاه حصانه ولكنه يصف (حصان صيد ومتعة وترف وجاه)[2] ، ومن خلال هذا الوصف يعرض لمهاراته وقدرته على قيادة الخيل ، ويعرض هذا ليخاطب من خلاله المحبوبة التي تتأبى عليه حيناً ، وتلين له أحياناً .

أما مقطع الغزل وهو المحور الذي تدور حوله كل مقاطع القصيدة ، فقد وردت الأفعال فيه على النحو التالي : الفعل الماضي ٣٥ مرة ، والفعل المضارع ٢٤ مرة ، فعل الأمر ٧ مرات ، ومن الملاحظ أن فعل الأمر قد ورد في المعلقة كلها عشر مرات ، سبع منها في مقطع الغزل ، مرتان في مقطع الأطلال ، ومرة واحدة في مقطع الليل . والذي يتأمل أفعال الأمر التي وردت في مقطع الغزل يجد فعلاً واحداً قد ورد على لسان المحبوبة ، وهو قولها (عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل) وأما باقي الأفعال فقد وردت على لسان الشاعر وذلك على الوجه التالي :-

فقلتُ لها سِيرِي وأَرخِي زِمامَه ... ولا تُبعِديني من جَناك المعلَّلِ[3]
أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ ... وإنْ كنت قد أزمعتِ صرْمي فأَجملي[4]
وإن كنتِ قد ساءَتْكِ مني خليقةٌ ... فَسُلِّي ثيابي من ثيابِك تَنْسُلِ[5]
إذا قلتُ هاتِي نَوِّليني تمايلَتْ ... عليَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيَّا المخلخَلِ[6]

هذه هي السياقات التي وردت فيها أفعال الأمر في مقطع الغزل ، ومن قراءتها يتضح أن الفعل الوحيد الذي جاء على لسان المحبوبة (فانزل) قد ورد مسبوقاً باسم الشاعر(يا امرأ القيس) ، وكأن الشاعر قد استكثر أن تصدر إليه أمراً ، وجعلها تنطق باسمه قبل النطق بالفعل، وقد يكون ذكر الاسم

* هكذا وردت بالنص .

[1] د. إبراهيم عبد الرحمن – قضايا الشعر في النقد العربي – دار العودة – بيروت – ط٢ – ١٩٨١/١/١ – ص ٧١ .

[2] د. الطاهر مكي – امرؤ القيس حياته وشعره – دار المعارف – مصر – ط٥ – ١٩٨٥ – ص ٢٠٥ .

[3] ديوان الشاعر – ص ١٢ .

[4] ديوان الشاعر – ص ١٢ .

[5] ديوان الشاعر – ص ١٣ .

[6] ديوان الشاعر – ص ١٥ .

هنا دلالة على (إزالة الكلفة بين المتحابين) ، ولكن يبقى في النهاية أن الشاعر قد جعل اسمه لصيقاً بفعل الأمر الصادر منها إليه ، هذا فضلاً عن أن الأمر في هذا السياق يمكن أن يخرج عن ظاهره إلى دلالة أخرى ، قد تكون في هذا الإطار الرجاء ، فالمحبوبة ترجو ولا تأمر ، أو لعلها (تتدلل) مستخدمة أسلوب الأمر ثم تنهال بعد هذا الأوامر الصادرة من الشاعر إلى المحبوبة (سيري – أرخي) ثم يعقب بنهي (ولا تبعديني) فهو الآمر الناهي ولا أحد ينازعه في هذا ، ثم تخف حدة الشاعر وحدة نواهيه وأوامره فيقول (وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي) (فسلي ثيابي من ثيابك تنسل) ، فقد علق الأمر في الحالتين على شرط ، (إن كنت) ، الشرط في الحالة الأولى في نفس الشطر ، وفي الحالة الثانية في صدر البيت حيث يقول الشاعر :-

وإنْ كنتِ قد ساءَتْكِ مني خليقةٌ   فَسُلِّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ

وفي النهاية تصير المحبوبة طوع بنان الشاعر (إذا قلت هاتي ناوليني ... تمايلت) ، فلا فاصل بين الأمر وتلبية الأمر ، فعندما طلب الشاعر نوالها تمايلت ملبية إرادته بلا توان وبلا تردد .

إن علاقة الشاعر بمحبوبته كما صورتها أفعال الأمر ، تبدأ عنيفة من جانب الشاعر عندما صدر الأمر من المحبوبة بالنزول ، فاستكثر أن يأمره أحد فوصفها بأنها مغرورة قد غرها حبه لها وتعلقه بها :

أَغَرَّكِ مِنّي أنَّ حُبَّكِ قاتِلِي   وأنَّكِ مهما تأمُري القلبَ يَفْعَلِ[1]

ثم هدأت الثورة نسبياً ، وهذا ما ظهر من استخدام أسلوب الشرط – كما سبقت الإشارة – ومن استخدام الفعل (أجملي) فإقحام الجمال في هذا السياق مقصود ، إذ أن الشاعر يبحث عن الجمال في كل شيء وفي أي شيء ، حتى في القطيعة . إن علاقة الشاعر مع محبوبته تمثل منحنى هابطاً ، أعلى نقطة تمثل قمة توتر الشاعر عندما قال (سيري – أرخي زمامه – – لا تبعديني) ، وأسفل نقطة فيه تمثل استسلام المحبوبة التام للشاعر ولرغباته .

إن هذا التكثيف لأفعال الأمر في مقطع الغزل له دلالته ، فالشاعر يريد أن يظهر للمتلقي سيطرته على الموقف وتحكمه فيه ، والأسلوب المناسب لهذا هو استخدام فعل الأمر ، والأمر في أبسط صورة يصدر من الأعلى شأناً ومكانة إلى من هم دونه ، والشاعر قد عمد إلى ذلك فجاء بسبعة أفعال أمر في مقطع الغزل من عشرة أفعال وردت في القصيدة كلها ، هذا فضلاً عن المصدر الزاجر ، الذي ورد في قوله (أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل) فمهلاً مصدر سد مسد فعل الأمر ودل على الزجر .

---

[1] ديوان الشاعر – ص ١٣ .

وأما الأفعال المضارعة فقد وردت في ستة وعشرين موضعاً في مقطع الغزل ، منهـــا واحـــد وعشرون فعلاً أسند إلى المحبوبة أو إلى جزء منها ، وفعل واحد مبني للمجهول ، وخمسة أفعال مسندة إلى اسم ظاهر (الحليم – القوم – القلب)، واللافت للنظر أن أحداً من هذه الأفعال لم يسند إلى الشاعر، والملاحظة الثانية أن ثلاثة عشر فعلاً مضارعاً من هذه الأفعال قد وردت في وصف المحبوبـــة ، وإذا كان المضارع يدل على التجدد والحدوث ، فقد أراد الشاعر أن يضفي على محبوبته حيويـــة متجـــددة مستخدماً هذا الفعل وقراءة الأبيات تظهر هذا :-

خرجتُ بها تمشي تَجُـرُّ وراءَنـــا ... على أثَرَيْنـــا ذَيْــلَ مِــرْطٍ مُرَحَّـلِ[1]
تَصُدُّ وتُبْدِي عــن أَسِيـلٍ وتَتَّقِـي ... بناظرةٍ مِنْ وَحْـشِ وَجْرَةَ مُطْفِـــلِ[2]
وفَرعٍ يُغَشِّي المتْنَ أسْـوَدَ فـاحـمٍ ... أثِيــثٍ كقِنْــوِ النَّخْـلةِ المتَعَثْـكِـلِ[3]
غدائِرُه مستَـشْزِرَاتٌ إلى العُـــلا ... تضِلُّ المَدارَي في مُثَنّىً و مُرْسَـلِ[4]
وتَعطُو برَخْصٍ غيرِ شَثْـنٍ كأنّـه ... أساريعُ ظَبْيٍ أوْ مَســاوِيكُ إسْحِـلِ[5]
تضِيءُ الظَّـلامَ بالعِشـــاءِ كأنّهـــا ... مَنارةُ مُمْسَى راهــبٍ متبَــتِّـــلِ[6]
وتُضْحِي فَتيتُ المِسْك فوقَ فِراشها ... نَئُومُ الضُّحا لَمْ تَنْتَـطِقْ عن تَفَضُّلِ[7]

فالمحبوبة تمشي بجوار الشاعر ، تجر ثيابها لتعفي على آثار المشي ، وهذا المشي وذلك الجـــر أمـــر متجدد يحدث يوما بعد يوم ، والشاعر قد أراد أن يشعر المتلقي بهذا كما أراد أن يجعل دلالهـــا صفـــة متجددة في إشارة واضحة إلى شبابها المتجدد ، وأنوثتها المتدفقة ، وحيويتها ونضارتها ، فهي (تصـــد)، (وتبدي) عن أسيل (وتتقي) بناظرة لها مواصفات خاصة ، وذلك في دلال محبب للشاعر ، ومعروف عند اللواتي في مقتبل العمر، وشعرها (يغشي المتن)، وتغشية المتن متجددة ، فالشعر في نمو متجدد وهو شعر غزير ، ذوائبه كثيرة وكثيفة ،(تضل) المداري التي يصلح بها الشعر الغزير ، وأصابعهـــا يصفها الشاعر بأنها (رخص)، وأنها ليست جافية ولا غليظة ، فهي (غير شثن) ، وهـــي أصـــابع بيضاء ، تشبه في بياضها الدواب الموجودة في منطقة (ظبي) ، أو كأنها مساويك من شجر الإسحل ، وقبل أن يظهر للمتلقي هذه الصفات يفجأه بالفعل المضارع (وتعطو) ، وكأنه يريـــد أن يجعـــل هـــذه الصفات متجددة ، إنها تتناول بهذه الأصابع البيضاء غير الجافية وغير الغليظة تناولاً متجدداً ، وبعد أن

---

(1) ديوان الشاعر – ص ١٤ .
(2) ديوان الشاعر – ص ١٦ .
(3) ديوان الشاعر – ص ١٦ .
(4) ديوان الشاعر – ص ١٧ .
(5) ديوان الشاعر – ص ١٧ .
(6) ديوان الشاعر – ص ١٧ .
(7) ديوان الشاعر – ص ١٧ .

أثبت لها هذا البياض المتجدد ،ذكر أن هذا البياض يضيء الظلام بالعشاء ، فالإضاءة متجددة كلما حل الظلام ، كما تضاء منارة الراهب كلما حل الظلام .

ولهذه المحبوبة من خدمها من يكفيها ويقوم بأمر بيتها وأمرها لذلك فهي تنام حتى وقت الضحاء (وتضحى) فراشها مملوء بالمسك ، ورائحتها جذابة حتى في وقت استيقاظها من النوم ، وإمعاناً في إظهار أن خدمها يكفونها ، يذكر الشاعر أنها (لم تنتطق) أي لم تلبس نطاقاً للخدمة . وبعد أن أسبغ الشاعر كل هذه الصفات على محبوبته يقول :

إلى مِثْلِهَا يرنُو الحليمُ صَبابةً   إذا ما اسْبَكَرّتْ بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ[1]

فإلى مثلها لا إليها ، فهي لا يطاولها أحد غير الشاعر ، يرنو (الحليم) بصيغة المضارع الدال على التجدد ، أما غير الحليم فله شأن آخر .

وهكذا استغل الشاعر الطاقة التعبيرية الكامنة في الفعل المضارع ليسبغ من خلالها على محبوبته صفات التجدد والحدوث . واللافت للنظر أن الأبيات التي وردت فيها الأفعال المضارعة التي يصف فيها الشاعر محبوبته قد خلت تماماً من الأفعال الماضية إلا في موضعين ، الأول هو قوله :

خرجتُ بها تمشي تَجُرُّ وراءَنــا   على أثَرَيْنَـا ذَيْـلَ مِـرْطٍ مُرَحَّـلِ

والذي يحكي فيه الشاعر الحالة الماضية فهو يريد أن يحدد صورة ما هما عليه وقت الخروج مثل قول الله عز وجل : (وجاءوا أباهم عشاءً يبكون) [2]، (إذ المراد يفيد صورة ما هم عليه وقت المجيء ، وأنهم آخذون في البكاء يجددونه شيئاً بعد شيئ وهو المسمى حكاية الحالة الماضية)[3] . أما الموضع الثاني فهو قول الشاعر :

إلى مِثْلِهَا يرنُو الحليمُ صَبابةً   إذا ما اسْبَكَرّتْ بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ

إذ استخدم الشاعر الفعل الماضي (اسبكرت) في مقابل الفعل المضارع (يرنو) ، الذي يريد الشاعر من خلاله أن يصف محبوبته بأنها تأسر لب الحليم ، إلا أن تأمل البيت يوضح أن الشاعر قد استخدم هذا الفعل مسبوقاً بأداة الشرط (إذا) ، والشرط دال على المستقبل بطبيعته وكأن الشاعر قد فرغ الفعل الماضي من دلالته الزمنية ، وذلك بدخول إذ الشرطية عليه . وعلى هذا يكون الشاعر قد فرغ الأبيات التي يصف فيها محبوبته من الأفعال الماضية ، وجعلها خالصة للافعال المضارعة ، فوردت الأفعال (تصد – تبدي – تتقي – يغشي – تضل – تعطو – تضيئ – تضحى – لم تنتطق) دون أن تزاحمها

---

[1] ديوان الشاعر – ص ١٨ .

[2] يوسف – الآية ١٦ .

[3] السيوطي – الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – ٣١٧/٢ .

أفعال أخرى في مواضعها ، وأما سائر الأفعال المضارعة فقد ورد ما يقابلها من أفعال ماضية وذلك على النحو التالي :-

الفعل المضارع	ما يقابله في نفس البيت من أفعال ماضية
١- تقول	وقد مال ... عقرت
٢- لا تبعديني	فقلت
٣- لم يحول	بكى / انحرفت
٤- لم تحلل	تعذرت ... آلت
٥- تنسل	كنت / ساءتك
٦- مهما تأمري ... يفعل	أغرك ؟!
٧- لتقدحي	ذرفت
٨- لا يرام	تمتعت
٩- لو يشرون	تجاوزت
١٠- وما إن أرى ... تنجلي	فقالت

والذي يتأمل هذا يجد أن الشاعر قد أقام هذا الجزء من معلقته على أساس من التقابل الزمني بين الفعل الماضي والفعل المضارع ففي أربعة مواضع تكرر الفعل الماضي مرتين في مقابل مرة واحدة للمضارع[1]، وفي أربعة مواضع أخرى ورد الفعل الماضي مرة واحدة في مقابل مرة واحدة للفعل المضارع [2]، وفي موضعين اثنين ورد الفعل الماضي مرة واحدة في مقابل مرتين للفعل المضارع [3]، وعند تحليل هذه الصور يتضح أن المواضع التي ورد فيها فعل ماض في مقابل فعلين مضارعين هي قول الشاعر :-

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي ... وَأَنَّكِ مهمَا تَأْمرِي القلبَ يَفْعَلِ [4]

فالفعل الماضي المسبوق بهمزة الاستفهام والتي أفادت التقرير ، يورده الشاعر في مقابلة مع فعلين مضارعين هما (تأمرى - يفعل) ، إلا أن هذين الفعلين مسبوقان بأداة للشرط (مهما) ، ومعروف أن الشرط بناء متكامل يتكون من الأداة والشرط والجزاء ، ومعروف أيضاً أن تحقق جواب الشرط مرتبط

[1] راجع أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ من البيان السابق .
[2] راجع أرقام ٢ ، ٧ ، ٨ ، ٩ من البيان السابق .
[3] راجع أرقام ٦ ، ١٠ من نفس البيان .
[4] ديوان الشاعر – ص ١٣ .

بتحقق الفعل ، وأن الشرط ينقل الدلالة إلى المستقبل ، وكأن الشاعر أراد من خلال هـذا الأسـلوب أن يحقق ما يلي :-

(١) اختزال معنى الفعلين إلى فعل واحد ، وكأنه اراد القول (أعزك مني أن حبك قاتلي وأنـك تمليـن على القلب إرادتك .

(٢) أن يثبت للمحبوبة أن قلبه قد وقع في أسرها ، وأنه سوف يظل رهن إشارتها ، ليس الآن فحسب ، بل في المستقبل أيضاً ، وكأنه أراد أن ينقل علاقته بمحبوبته إلى المستقبل ، وأن يسبغ عليها صفة الخلود عن طريق استخدام الأفعال المضارعة .

الموضع الثاني الذي ورد فيه فعل ماض في مقابل فعلين مضارعيين هو قول الشاعر :-

فقـالتْ يَمِينُ اللهِ مالَكَ حِيلةٌ وما إِنْ أَرَى عنـك العَمَايَةَ تَنْجَلِي[١]

وإذا كان الشاعر في المثال السابق قد لجأ إلى أسلوب الشرط للتلاعب بدلالات الألفاظ ، فإنه هنا قد لجأ إلى أسلوب النفي ، واللافت للنظر أنه قد استخدم أداتين من أدوات النفي هما (مـا - إن) وأدخلهمـا على الفعل المضارع في محاولة أخرى للتلاعب بدلالات الأفعال ، لقد حاول الشاعر أن يقيـم توازنـاً (زمنياً) عن طريق المقابلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع .

إن غياب الشاعر (كفاعل) في الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الغزل لأمر يدعو إلى التأمل ، بل إن غياب الشاعر كفاعل في الأفعال المضارعة في المعلقة كلها تقريباً أمر يدعو إلى التأمل، فلم يرد في المعلقة كلها إلا فعل مضارع واحد فاعله امرؤ القيس وهو قول الشاعر (وقد اغتدى) في مقطع الفرس ، ولم يكن بد من ذلك ، إذ يريد الشاعر أن يعرض لقدراته وإمكاناته أمام محبوبته ، ثـم ورد فعل أخر فاعله امرؤ القيس ورفاقه وهو قول الشاعر (قفا نبك) ، وفعل ثالث جاء في معـرض النصيحة التي تقدم بها الرفاق إليه وهو قولهم(لا تهلك) ، فقد تحدث عن نفسه مرة واحدة ، وعن نفسه ورفاقه مرة ، وتوجه إليه رفاقه بالحديث مرة ، فلماذا هذا الغياب عن الأفعال المضارعة التي تدل على الحال أو الاستقبال ، والتي تفيد تجدد وقوع الحدث ؟ هل يريد الشاعر أن يقول إنـه حقيقـة ثابتـة لا يعتريها حدوث ولا تجدد ؟ أم أنه أراد أن يفسح المجال لمحبوبته ولأوصافها لتنال حظها مـن التجـدد والحيوية عن طريق استخدام الفعل المضارع وإسناده إليها ؟ .لا شك أن غياب الشاعر كفاعل في الفعل المضارع مقصود فنياً ، كما أن تكثيف هذا الفعل في أوصاف المحبوبة مقصود فنياً سواءً بسواء .

وأما الفعل الماضي فقد ورد في مقطع الغزل في خمسة وثلاثين موضعاً موزعة كالآتي :-

- في سبعة وعشرين موضعاً جاء الفعل الماضي مسنداً إلى المحبوبة أو إلى جزء منها .

---

[١] ديوان الشاعر - ص ١٤ .

- في اثني عشــر موضعــاً جــاء مسنداً إلى الشاعر .
- في ستة مواضع ورد مسنداً إلى أشياء أخرى متفرقة .

يصف ابن جني الفعل الماضي بأنه (واجب) ، أي واجب الحدوث ، وأنه قد جيء به (تحقيقاً للأمر وتثبيتاً له)[1] ، ثم يقول في موضع آخر (ومجيئه على صورة الماضي الواقع نحو أيــدك اللــه وحرسك الله إنما كان تحقيقاً له وتفاؤلاً بوقوعه ، أن هذا ثابت بإذن الله وواقع)[2] ، ففي هذا الإطـــار يمكن أن نفهم قول الشاعر (عقرت - دخلت - فقلت - طرقت - عقــــرت - ألهيتهـــا - تمتعــت - تجاوزت - جئت - خرجت - قلت - رددته) وأن هذه الأفعال قد وقعت فعلاً وأن الشاعر قــد قصــد مجيئها على صورة الماضي ليوحي إلى المتلقي بهذا ، كذلك مجيء أفعال مثل (قـــالت - انحرفــت - تعذرت - آلت - أزمعت - ذرفت - غرك - نضت - فقالت - التفتت - تضوع - جاءت - تمايلت- نصته - اسبكرت - تسلت - ساءتك) ليوحي بوقوع هذه الأحداث .

نقطة أخيرة تجب الإشارة إليها ، وهي تلاعب امرئ القيس بالزمن ، فإذا كان الفعل المـــاضي يدل على حدث قد وقع وانتهى ، والفعل المضارع يدل على الحال والاستقبال ، فإنه في مواضع كثــيرة من المعلقة يلجأ إلى تغير دلالة الفعل الزمنية ، وذلك من خلال وروده في سياق يغــــير مـــن الدلالـــة المعروفة عن الزمن ، فالفعل الماضي ينقل الشاعر دلالته إلى المستقبل ، وذلك باستخدام أداة الشــــرط (إذا) التي هي ظرف لما يستقبل من الزمان ، وذلك في مثل قوله :-

- إذا ما بكَـــى مـــن خلْفِهـــا انحرَفَتْ
- إذا ما الثُّريّا في السماءِ تَعرَّضتْ
- إذا قـلـتُ هـاتِـي نَوِّلـيني تَمَايلَـتْ
- إذا التـفـتـتْ نحــــوي تَضــوَّعَ
- إذا اسْتَـــدْبَــرْتَــه سَدَّ فَرْجَهُ
- إذا ما اسْبَكَرّتْ بين دِرْعٍ ومِجْوَلِ
- كأنَّ على الكَتِفَيْن منه إذا انْتَحَــى
- إذا هـــي نَصَّتْــه ولا بِمُعطَّــلِ

فكل هذه الأفعال الماضية التي دخلت عليها اداة الشرط (إذا) نقلت دلالتها إلى المستقبل ، كذلك الأفعال المضارعة التي دخلت عليها (لم) نقلت دلالتها إلى دلالة جديدة ، وذلك مثل قوله :-

---

[1] ابن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٤ .
[2] ابن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٥ .

- لم يعفُ رسمها
- لَمْ تَحــــلَّل
- لم يَحَـــوّل
- لم تنطِــــقْ
- لَم تَرتِــــل
- لَمْ ينضح بماءٍ
- لَمْ يترك بها جذع نخلةٍ

إذ أصبحت تدل على أحداث ماضية وفي تصوري أن الشاعر قد قصد إلـــى هـــذا التلاعـــب بالزمن كرد فعل لإحساسه أن الزمن يتلاعب به ، فقد سلب منه ملكه ، وأغرى به عدوه ، ووقف منـــه موقفاً لم يرض عنه الشاعر ، فكذلك أردا الشاعر أن يتلاعب بهذا الزمن كما تلاعب الزمـــن بـــه وأن يمسخ دلالته كما مسخ الزمن دلالته [1] .

[1] نقل الشاعر دلالة الفعل المضارع إلى الماضي بدخول (لم) عليه لم نقل دلالة الماضي إلى المستقبل بدخول أداة الشرط عليه ، وبين المـــاضي والمستقبل ضاع الحاضر ، فهل هذا دلالة على ضياع الشاعر في الزمن الحاضر ، لقد كان له ماض ، ويطمع أن يكون له مستقبل ، ولكنـــه لا حاضر له بعد قتل أبيه وضياع ملكه .

٢- التحليل الصرفي لمعلقة طرفة

سبقت الإشارة إلى التلاحم العضوي في قصيدة امرئ القيس ، وهذا التلاحم يمكن ملاحظته أيضاً عند طرفة بن العبد في معلقته ، وبين يدي الحديث عن هذا التلاحم العضوي ، تجدر الإشارة إلى المقاطع التي تتكون منها هذه المعلقة والتي يمكن رصدها فيما يلي :-

(١) الوقوف على الأطلال وقد استغرق خمسة أبيات .
(٢) الغزل أو الحديث عن طيف المحبوبة الذي يلح على الشاعر وقد استغرق خمسة أبيات أيضاً .
(٣) وصف الناقة وقد استغرق ثلاثة وثلاثين بيتاً .
(٤) الفخر أو الاعتزاز بالنفس وقد استغرق معظم أبيات القصيدة ويمكن تقسيمه إلى الأفكار الآتية :-

(أ) مكانة الشاعر في المجتمع واعتزازه بها .
(ب) علاقته بابن عمه مالك .
(ج) بعض أبيات من الحكمة

تبدأ القصيدة بمقطع الوقوف على الأطلال بداية حزينة باكية إذ يقول :-

لِخَوْلَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ظللت بها أَبكي وأبكي إلى الغد [1]

فقد حدد الشاعر في هذا البيت اسم المحبوبة ، وذكر أن لها أطلالاً رحلت وتركتها ، ثم حدد المكان وهو برقة ثهمد ، وتحديد المكان مقصود ، فالمكان ليس (ظاهرة هندسية محددة ذات أبعاد ومواقع ثابتة، وإنما يجاوز الطبوغرافيا إلى آفاق أخرى)[2] ، إذ أنه (الكيان الاجتماعي الذي يؤكد التفاعل بين الشاعر ومجتمعه)[3] ، وعندما يذهب الشاعر إلى هذا المكان ، ويصير في مواجة مأساوية مع مصير، يصرخ قائلاً (ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد) ويفجأ الشاعر متلقيه بهذا اللفظ الدال على الاستمرار (ظللت) ، كما توحي بذلك دلالته المعجمية ، والذي توحي دلالته التعبيرية - كفعل ماض - بالتاكيد والوجوب ، كما عبر عن ذلك ابن جني في خصائصه [4] ، والذي أتبعه بفعل مضارع يفيد التجدد والحدوث ، وكأن الشاعر قد قصد من وراء ذلك إلى :-

(أ) تأكيد عملية البكاء ووجوبها . (ب) الدوام والاستمرار .
(ج) تجدد هذا البكاء وحدوثه .

---

[1] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .
[2] د. مصطفى عبد الغني-عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه-الهيئة العامة لقصور الثقافة-كتاب الثقافة الجديدة رقم ٣٣-١٩٩٦ ص ١٣.
[3] د. مصطفى عبد الغني - عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه - ص ١٣ .
[4] راجع ابو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٤ و ٣٣٥ .

ثم يقول الشاعر (وأبكي إلى الغد) ، فأي غد هذا الذي يعنيه الشاعر ، فلفظة غد تفقد دلالتها المحددة في هذا السياق ، إذ يريد الشاعر أن يؤكد استمرار وتجدد هذا البكاء .

لقد ألمت الدهشة بالشاعر فأفقدته وقاره ، إذ ذهب إلى محبوبته (خولة) لكن المحبوبة كانت قد رحلت ، ولم يجد إلا أطلالها ، فظل يبكي عندها ، وسوف يبكي إلى الغد ، أي غد ، وثهمد موضع بعينه ، وبرقة رابية بها طين وحجارة يختلطان ، فالشاعر منذ البدء يشير إلى الحجارة (الصلبة) التي تشبهها ناقته ، وذلك قوله :-

كَقَنطرةِ الرُّوميِّ أقسَمَ رَبُّها لَتُكْتَنَفاً حَتَّى تُشادَ بقَرْمَدِ (١)

كما يشير إلى الماء أحد مكونات الطين - إذ سوف يأتي ذكره مع المكون الآخر للطين في قوله :-

يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِهَا كما قَسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليَدِ(٢)

فالماء والتراب هما اللذان يكونان الطين وهما اللذان جمعتهما كلمة (برقة) .

يستمر مقطع الأطلال حتى البيت الخامس ، ومن البيت السادس يتحدث عن طيف المحبوبة قائلاً :-

وفي الحيِّ أحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمْطَيْ لؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ (٣)

ويلاحظ في هذا المقطع التداخل بين صفات المحبوبة (خولة) التي رحلت وبين صفات الظبية ، فإذا كان الشاعر تحدث عن طيف محبوبته ويحاول أن يصفها ، فإنه يتأمل ظبية ويحاول أن يسقط صفات هذه الظبية على محبوبته ، فمحبوبته(امرأة متميزة تميز الظبية ، متفردة تفردها ، متقلدة عقديها ، لها منها عنقها الطويل ، وحدر عينها ، وحوة شفتيها ، وبياض أسنانها ، ولها أيضاً رواؤها ونضرة الصحة والشباب لديها) (٤) ولقد دفع هذا التداخل بين صفات المحبوبة التي ارتحلت ، والظبية التي تراعي ربرباً بخميلة ، والتي يراها الشاعر رأي العين ، دفع هذا التداخل الشاعر إلى استخدام ألفاظ مثل (شادن - خذول - تراعي - ربرباً - بخميلة - تناول - البرير) ... وهكذا .

وإذا كان الشاعر يتحدث عن محبوبة متميزة ، تشبه ظبية متميزة متفردة ، فالواقع أن التميز والتفرد يسيطران على القصيدة كلها ، فالمحبوبة متميزة متفردة ، والناقة متميزة متفردة ، والشاعر متميز متفرد ، وإذا مات ينبغي أن ينعى نعياً متميزاً متفرداً ، فهو متميز متفرد حياً وميتاً ، إذ يقول :-

---

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٦٤ .

(٢) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٨ .

(٣) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٩ .

(٤) شرح ديوان طرفة بن العبد ، قدم له وشرحه د. سعدي الضناوي - دار الكتاب العربي - بيروت - ط١ - ١٩٩٤ - ص ٩٠ .

فإن مُتُّ فانعيني بما أنـا أهـلـه
وشُقّي عليّ الجيبَ يا ابنةَ معبـد

ولا تَجْعَليني كامـرئٍ ليس همُّـه
كهمّي ولا يُغني غنائي ومَشْهـدي

بَطيءٍ عن الجُلّى سَريعٍ إلى الخَنَـا
ذَلولٍ بأجمـاعِ الـرِّجـال مُلَهَّـدِ

ولوكُنْتُ وَغلاً في الرِّجال لضرَّني
عَداوةُ ذي الأصحـاب والمتوحِّـدِ

ولكنْ نفَى عَنِّي الأعادِيَ جُـرأتي
عَلَيهِمْ وإقدامي وصِدقي ومَحْتِدي [1]

ويتحدث الشاعر عن ناقته المتميزة والمتفردة ، ومنذ البدء يجب أن نتوقع أنه سوف يركز على صفات معينة مثل القوة – السرعة – التحمل – الصبر – إلى غير ذلك من الصفات التي تعين الشاعر على اللحاق بركب المحبوبة الظاعنة ، ويبدأ الشاعر مقطع الناقة بقوله :-

وإنّي لأُمْضِي الهَمَّ عِندَ احتضارِه
بعَوجاء مِرْقالٍ تَروحُ وتَغْتدِي [2]

ويظل يذكر ويعدد صفات هذه الناقة المتميزة والمتفردة حتى يقول :-

عَلَى مِثلِها أَمْضِي إذا قالَ صاحِبي
أَلا لَيتَني أَفْدِيكَ مِنْها وأَفْتَدِي [3]

يصف الشاعر ناقته بأنها عوجاء مرقال ، للدلالة على سرعتها ، ولم ينس أن يحدث تداخلاً ، والتداخل هنا نحوي ، وقد وقع بين المصروف والممنوع من صرف ، فكلمة عوجاء ممنوعة من الصرف ، وكلمة مرقال مصروفة ، كما أنه أحدث تداخلاً أيضاً بين (تروح) و (تغتدي) ، بين السير ليلاً والسير نهاراً ، ويلاحظ أن التداخل هنا تداخل عكسي ، فقد جاء في اللسان أن راح يروح روحاً نقيض غدا يغدو غدواً [4] ، وهكذا تظل فكرة التداخل مسيطرة على الشاعر عبر مقاطع القصيدة .

ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بكلمة (احتضار) ، فإذا كان الاحتضار الذي يعنيه الشاعر هو الحضور ، فإن للكلمة ظلالاً أخرى ، فالفعل المبني للمجهول منها يدل على دنو الأجل والرحيل عن الدنيا ، فالكلمة تشير إلى تداخل الحضور والغيبة معاً ، أو تشير إلى أن الهم الحاضر سيرحل لوجود هذه الناقة العوجاء المرقال .

يستمر حديث الشاعر عن الناقة حتى البيت الثالث والأربعين حسب رواية ابن الأنباري ، ومن البيت الرابع والأربعين يبدأ الحديث عن المقطع الأخير والذي يبدأ بقوله :-

---

(1) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٢٣ وما بعدها .

(2) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص١٤٩ .

(3) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص١٨٢ .

(4) اللسان – مادة (روح) .

وَلَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلاعِ مَخَافَةً   ولكن مَتَى يَسترفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ[1]

فالشاعر كريم في حضره وسفره ، فهو في حله وترحاله لا يتوارى عن أعين الناس ، فهو على استعداد ليعين من استعان به " إما في قرى الأضياف ، وإما في قتال الأعداء والحساد "[2] ، وتظل فكرة التداخل مسيطرة على الشاعر تدل عليها الفاظ مثل (طريفي / متلدي ، نحام / بخيل / غوي .. مفسد) إلى غير ذلك من الألفاظ التي تدل على سيطرة فكرة التداخل على الشاعر .

مما سبق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

(١) أن الشاعر قد أنهى بدايات المقاطع بثنائيات دالة على هذا التداخل الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه في قصيدته ، وهذه الثنائيات هي (ظللت بها أبكي / أبكي إلى الغد) ، (لؤلؤ / زبرجد) ، (تروح / تغتدي) ، (متى يسترفد القوم / أرفد) . فالثنائية الأولى قائمة بين الماضي المتحقق ظللت ، وبين المضارع المتجدد أبكي ، والثنائية الثانية قائمة بين كلمة لؤلؤ، فاللؤلؤ الدر وهو يتكون في الأصداف من رواسب أو جوامد صلبة لماعة مستديرة في بعض الحيوانات المائية الدنيا من الرخويات[3] ، وبين الزبرجد وهو حجر كريم يشبه الزمرد ، والثنائية الثالثة قائمة بين تروح/تغتدي ، والثنائية الرابعة قائمة بين يسترفد وهي طلب العون / وأرفد وهي تقديم العون .

(٢) أن القصيدة مقسمة إلى مقاطع ، وأن المقاطع كلها تبدأ بحرف الواو ، إذ يقول (وفي الحي أحوى)، (وإني لامضي الهم عند احتضاره) ، (ولست بحلال التلاع مخافة)، فلقد قامت هذه الواو بدور المعبر أو القنطرة ، التي يعبر عليها الشاعر من مقطع إلى أخر ، والتي تصل بين المقطعين في نفس الوقت ، إذ ربطت بين مقاطع القصيدة ، وأظهرت التلاحم العضوي القائم بين هذه المقاطع .

(٣) أن القصيدة ذاتية ، تتحدث عن ذات الشاعر إذ تضع المتلقي في مواجهة مع شاب من أبناء الطبقة المترفة في المجتمع ، وشاب عابث لاه ، ومن هذا المنطلق يمكن فهم حديث الشاعر عن الأطلال الدارسة، وعن طيف الحبيبة الراحلة ، وعن الناقة المتميزة المتفردة ، فهو ابن الطبقة المترفة بلا شك ، ولكنها الطبقة التي ترعى الأصول والتقاليد ، لذلك فقد غاب عن القصيدة الفحش ، والفخر بالزنا ، والمباهاة بالرذيلة ؛ فوقوف الشاعر على الأطلال لازمة من لوازم أبناء تلك الطبقة ، وكذلك الحديث عن طيف الحبيبة ، وأما الحديث عن الناقة ، فكما سبقت الإشارة في الفصل الأول من هذه الدراسة ، فهو حديث عن وسيلة المواصلات وعن الطعام الشهي في آن واحد .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص١٨٦ .

[2] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ٨٣ .

[3] المعجم الوجيز – مادة (لألأ) .

ماذا يمكن أن يشغل الشاب اللاهي المترف في هذا العصر وفي كل عصر ؟ أحاديث الحب والغرام ، أحاديث الأطعمة والمأكولات ، وسيلة المواصلات الفارهة والسريعة ، والتي تتحمل مساوئ الطريق ، والإحساس المفرط بالأنا ، لياليه ، عداواته ... إلى غير ذلك من الأمور التي تشغل أمثال هؤلاء .

فإذا كان الأمر كذلك فلماذا ننكره على طرفة وهو واقع محسوس ، نعاصره ونقرأ عنه ، وتثار حوله القصص والأحاديث ، وهو مادة صحفية شهية لأولئك الذين يحبون أن يتحسسوا أخبار الناس .

وعلى هذا فالمعلقة كلها حديث عن الذات ، عن الأنا ، فهو شاعر معجب بنفسه أشد ما يكون الإعجاب ، وهو يتحدث ويفاخر ويعتز بهذه النفس ، التي غلبت عليه ، لذلك فمفتاح القصيدة – الذي يمكن الولوج إلى عالمها الرحب والفسيح من خلاله – هو قوله :–

إذا القَومُ قالُوا مَنْ فَتىً خِلتُ أَنّني ... عُنيتُ فلم أكسَلْ ولم أتبلّدِ[1]

من الفتى ؟ بهذا الاطلاق وهذا التعميم ، فهو الفتى الذي يجب أن تكون له ذكريات ، كما يجب أن تكون له أطلال ليقف عليها ويبكي عليها إذ يقول :–

لِخَولَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ... ظَلِلتُ بها أبكي وأَبكِي إلى الغَدِ

وهو الفتى الذي أحب وعشق ، ووصف الحبيبة ، إلا أن وصفه لم يتجاوز الوجه ، فهو ابن الأصول وصاحب المبادئ والتقاليد التي يجب مراعاتها ، لذلك يقف بوصفه عند ما ظهر ولا يتجاوزه إلى المستور حيث يقول :–

ووجهٌ كأنّ الشمْسَ حَلّتْ رِداءَها ... عَلَيْهِ نَقِيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَدّدِ[2]

وهو الفتى الذي امتلك الناقة ، والتي هي جزء من حياته الخاصة والعامة ، والتي يحسن التحكم فيها ، فهو قائد ماهر ويتضح ذلك في قوله :–

وإن شئتُ لم تُرقِلْ وإن شئتُ أرقَلَتْ ... مخافةَ مَلْوِيٍّ من القِدِّ مُحْصَدِ[3]

وهو الفتى ابن الحسب والنسب الذين هم مقصد الناس لقضاء حاجاتهم :

وإن يَلْتَقِ الحَيُّ الجميعُ تُلاقِني ... إلى ذِرْوةِ البَيْتِ الكريمِ المُصَمَّدِ[4]

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٨٣ .

[2] ابن الأنباري – السابق – ص ١٤٦ .

[3] ابن الأنباري – السابق – ص ١٨٠ .

[4] ابن الأنباري – السابق – ص ١٨٧ .

وهكذا كان تركيز الشاعر على هذا المعنى ، إنه فتى ولا فتى غيره ، بهذا العموم وهذا الإطلاق فإذا ما استوثق أن المعنى قد استقر في عقل ووجدان المتلقي عمد إلى التعريف فقال :-

فلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى   وَجَدِّكَ لم أحفلْ متَى قامَ عُوَّدِي[1]

فانتقلت الكلمة من التنكير إلى التعريف ، ومن الإطلاق إلى التحديد ، وأصبح هو الفتى الذي تعنيه الكلمة فعلاً ، وقد تطور التعبير من الظن إلى اليقين ، لقد تخطى الشاعر مرحلة خلت في قوله (خلت أنني عنيت) إلى مرحلة التحقق في قوله (ولولا ثلاثة هن من عيشة الفتى) .

xxxx   xxxx   xxxx

من قراءة الجدول رقم (١٥) يلاحظ أن معلقة طرفة قد توزعت الأفعال بها كالآتي :-

	الأطلال	الغزل	الناقة	الفخر	المجموع	ملاحظات
الماضي	٢	٤	٣٠	٥٦	٩٢	---
المضارع	٧	٧	٢٥	٧٠	١٠٩	---
الأمر	١	---	---	١٠	١١	---
المجموع	١٠	١١	٥٥	١٣٦	٢١٢	---

جدول رقم (١٥)

مما يلفت للنظر في معلقة طرفة كثرة الأفعال المضارعة ، فقد ورد في مقطع الأطلال عشرة أفعال ، منها سبعة أفعال مضارعة ، وفعلان ماضيان وفعل أمر واحد ، والأفعال المضارعة هي (أبكي - وأبكي - يقولون - لا تهلك - يجور - يهتدي - يشق) ، وتأمل هذه الأفعال يظهر أن الفعلين الأول والثاني منها يصفان حالة الشاعر عند وقوفه على أطلال محبوبته ، (ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد) ، فالشاعر لا يستوقف الرفاق - كما فعل امرؤ القيس - ليبكي ويبكوا جميعاً معه ، ولكنه يعبر عن بكائه بهذا التركيب الذي أفاد تأكيداً واستمراراً وتجدداً وحدوثاً ، والفعلان الثالث والرابع نصيحة للشاعر من رفاقه الذين (يقولون لا تهلك أسى) كما قال رفاق امرئ القيس من قبل ، باستثناء هذا التغير الذي أملته القافية فصارت تجمل إلى تجلد بتكرار التاء والجيم واللام والبناء الصرفي ، ورفاق طرفة كرفاق امرئ القيس لم يقدموا شيئاً سوى القول ، والذي يعبر عنه الشاعران بالفعل المضارع يقولون ، وانتهى دورهم عند هذا القول ، ولم يتجاوزوه إلى الفعل ؛ والأفعال الثلاثة الأخيرة تتحدث عن العلاقة بين القائد ووسيلة مواصلاته (يجور بها الملاح طوراً ويهتدي) ، (يشق حباب الماء حيزومها بها)

[1] ابن الأنباري - السابق - ص ١٩٤ .

وتوحي هذه الأفعال بأن الملاح (الحيزوم) يقود مركبة سلسة القيادة طيعة ، فكما يوجهها تتوجه، إلا أن هذه ليست للشاعر ، إنها الناقة التي رحلت عليها الحبيبة (خولة) المالكية حيث يقول :-

كَأَنَّ حُدوجَ المالكيَّةِ غُدْوَةً — خَلايا سَفينٍ بِالنَّواصِفِ من دَدِ
عَدَوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابنِ يامِنٍ — يَجُورُ بها المَلّاحُ طَوْراً ويَهْتَدي
يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيْزومُها بِهَا — كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلُ باليَدِ[1]

ورد في مقطع الأطلال فعلان ماضيان هما (ظللت ، قسم) ، وإذا كان الفعل الماضي يفيد التحقق والوجوب ، فإن الفعل ظل يدل على وجود البكاء وتأكيده ، والفعل قسم يدل على تفتت العلاقات التي كانت قائمة ، إما بين ذرات التراب ، وإما بين الشاعر ومحبوبته ، وورد فعل أمر واحد هو قول الرفاق إلى الشاعر (تجلد) الذي يحض الشاعر على الصبر والثبات في مواجهة الشق والانقسام الذي حدث في علاقته بمحبوبته .

إن كثرة الأفعال المضارعة يدل على إصرار الشاعر على إثبات التجدد والحدوث للبكاء ، وللنصح ، ولحركة الرحيل ، إنها أحداث متجددة ودائمة تعبر عن مأساة الشاعر ، ولعل دخول لا الناهية على الفعل المضارع (تهلك) يشي بشئ من هذا ، فإذا كان الفعل المضارع يدل على الحال أوالإستقبال ، والتجدد والحدوث ، فالنهي ينصب على المستقبل أيضاً ، وكأن الشاعر يريد أن يتخلص من مأساته ، نعم إنه يتخلص منها بالتجلد ونقلها إلى المستقبل ، فهي في كل يوم تنقل إلى اليوم التالي وهكذا يظل الحدث دائماً في المستقبل .

وفي مقطع الحديث عن طيف المحبوبة التي تتراءى للشاعر وقد رأي ظبية أثارت كوامن مشاعره ، فيصف هذه الظبية ، ويسقط هذه الأوصاف على الحبيبة الظاعنة . وفي هذا المقطع يلاحظ أن الشاعر قد استخدم أحد عشر فعلاً ، منها سبعة أفعال مضارعة ، وأربعة أفعال ماضية ، والأفعال المضارعة هي (ينفض / تراعي / تناول / ترتدي / تبسم / لم تكدم / لم يتخدد) ويلاحظ أن الأفعال الأربعة الأول منها أفعال دالة على الحركة والحيوية والرشاقة والنشاط ، والأفعال الثلاثة الأخيرة تدل على صفات خلقية ، فهي تبسم عن ثغر ألمى اكتسبت أسنانه نصّاعة بياضها من الشمس ، وأما اللثة فهي سوداء لتشارك في إظهار بياض الأسنان ، فكما يمدحون بياض الأسنان يمدحون سواد اللثة لذلك يقول:

سَقَتْهُ إِيَاةُ الشَّمْسِ إِلاَّ لِثَاتِهِ — أُسِفَّ ولم تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ[2]

والتقدير أسف بأثمد ولم تكدم عليه .

---

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ١٣٥ وما بعدها

[2] ابن الأنباري – السابق – ص ١٤٦ .

وأما الوجه فقد استمد من الشمس ضوءها النقي ، وقد جمع إلى ذلك نضارة جذابة :-

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشَّمسَ حَلَّتْ رِداءَها　　　عَلَيهِ نَقِيُّ اللَّونِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

وهكذا جمع الشاعر – مستخدما الفعل المضارع – صفات الإشراق والحيوية للحبيبة ، وهي حيوية ونضارة وإشراق متجدد ، فقد عبر عنها الشاعر بالفعل المضارع الدال على التجدد .

استخدم الشاعر في مقطع طيف المحبوبة أربعة أفعال ماضية ، منها فعل واحد مبني للمجهول ، وهو قول الشاعر (أسف) ، وكأنه يريد أن يقول أن هذا اللون خلقي وليس مفتعلاً ، فليس هناك فاعلاً قام بعملية الإسفاف ؛ وأما الفعل الماضي فهو (تخلل) حيث ورد في قول الشاعر (كأن منوراً تخلل حر الرمل دعص له ندى) ، والفعل الثالث ورد في قوله (ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه) ، ويلاحظ أن هذين الفعلين الأخيرين قد وردا في سياق التشبيه ، والفعل الماضي فيه تحقق وتوكيد مما يجعل التشبيه قريباً من ملامسة الواقع والحقيقة ، والفعل الأخير ورد في قوله (سقته إياة الشمس) ، فالشاعر يريد أن يؤكد العلاقة بين بياض الأسنان وضوء الشمس ، فجاء بهذا الفعل مسنداً إلى (إياة الشمس) ، ليحدد مصدر البياض والحسن في هذه الأسنان .

لقد استخدم الشاعر الفعل المضارع تبسم ليثبت لها دوام الابتسام وتجدده ، كما استخدم الفعل الماضي (تخلل) ليؤكد أن الأقحوان المنورقد تخلل هذا الفم ، وألقى بضيائه عليه ، والفعل الماضي (سقته) وهذا الضمير العائد على الألمى يوضحان ضوء الشمس في هذا الفم ، فإن (ما تسقيه الشمس للثغر فيتشربه هو البياض ، لأن البياض عند العرب صفة النور) [1] ، وأما الوجه فقد حلت الشمس رداءها عليه بصيغة الماضي الدال على الثبوت والوجوب .

إن الأفعال الأربعة الماضية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع منها ثلاثة أفعال تتحدث عن الفم وصفاته وهي(تخلل/سقته/أسف) والفعل الرابع يتحدث عن الوجه الذي حلت الشمس رداءها عليه .

لقد خلي مقطع الغزل من أفعال الأمر ، وهذا الخلو يعطي انطباعاً بغياب أحد طرفي الأمر ، الأمر أو المأمور ؛ لقد استحضر امرؤ القيس محبوبته وحدثها وحدثته ، وقال لها وقالت له ، وأمرها ورجته ، أما طرفة فقد اكتفى بالوصف ولم يقم بعملية استحضار الحبيبة التي ظل طيفها يتراءى له ، أما هي فقد ظلت في رحيلها غائبة عن النص .

في المقطع الذي يتحدث فيه طرفه عن ناقته استخدم خمسة وخمسين فعلاً موزعة كالتالي :-

---

(1) شرح ديوان طرفة بن العبد – قدم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي – دار الكتاب العربي – بيروت – ط ١ – ١٩٩٤ – ص ٩١ .

	مبني للمعلوم	مبني للمجهول	المجموع
الماضي	٢٣	٧	٣٠
المضارع	٢٢	٣	٢٥
المجموع	٤٥	١٠	٥٥

جدول رقم (١٦)

إلا أن الأفعال التي يصف فيها الناقة قد بلغت خمسة وعشرين فعلاً من هذه الأفعال ، منها خمسة عشر فعلاً ماضياً ، وعشرة أفعال مضارعة ، والأفعال الماضية منها تسعة أفعال مبنية للمعلوم ، وستة أفعال مبنية للمجهول ، أما الأفعال المضارعة فسبعة منها مبنية للمعلوم وثلاثة مبنية للمجهول ، وسوف تظل هذه الأرقام وهذه الأفعال بلا دلالة ما لم ينظر إليها في إطار السياق الذي وردت فيه .

بتأمل هذه الأفعال يمكن تقسيمها إلى قسمين :-

الأول : يضم أفعالاً تدل على حركة الناقة وسرعتها ، وهي خمسة أفعال ماضية ، وهي (أتبعت – أرقلت – أجذمت – خب – ذالت) وخمسة أفعال مضارعة هي(تبارى – تزوح – تغتدي – لم ترقل – تزدد) .

الثاني : وتدل أفعاله على صفات تتعلق بجسد الناقة ، وقد وردت في هذا الإطار تسعة أفعال ماضية هي (تكنفا – شكا – أكملا – لزت – أمرت – أجنحت – أفرغت – صعدت – استكنتا) ، وخمسة أفعال مضارعة هي (يكنفانها – لتكتنفا – تشاد – لم يحرد – ترجم) ، ويظهر من هذا التقسيم أن الأفعال التي وردت لتدل على سرعة الناقة قد وردت جميعاً في صيغة المبني للمعلوم ، يستوي في ذلك الماضي والمضارع ، والأفعال التي وردت في إطار الحديث عن البناء الجسدي للناقة وعددها أربعة عشر فعلاً ، قد ورد منها خمسة أفعال في صيغة البناء للمعلوم ، وتسعة أفعال في صيغة البناء للمجهول، ستة أفعال ماضية وثلاثة أفعال مضارعة . فهل أحس طرفة بأن البناء الجسدي للناقة أمر خارج إطار قدرته وقدرة الناقة ،وأنه أمر مردود إلى قوة غيبية ؟ وبمعنى آخر هل أحس طرفة بفكرة الإله ؟ وهل بناء هذه الأفعال للمجهول يدل على أنه قد رد عملية خلق الناقة بأكملها إلى هذا الإله ؟.

يلاحظ أيضاً الزيادة النسبية للأفعال المضارعة بين الأفعال التي وردت في إطار الحديث عن سرعة الناقة ، فالسرعة شيء متجدد حادث ويناسبه الفعل المضارع الدال على التجدد والحدوث لتظهر من خلال هذه الأفعال حيوية الناقة المتجددة ، أما الأفعال التي تتحدث عن بنيان الناقة فيلاحظ فيها الزيادة الواضحة للأفعال الماضية ، فالشاعر يريد أن يجعل بناء الناقة الكامل والتام محققاً وأكيداً في ذهن المتلقي ، وهذا يناسبه الفعل الماضي الدال على التحقق والثبوت .

لقد استخدم الشاعر بجوار هذه المنظومة من الأفعال عدداً آخر من الألفاظ ، استعان بها ليظهر من خلالها سرعة ناقته وحيويتها ، وذلك مثل (أمون – نسأتها – لاحب/مـــور معبـــد –جنـــاحي – مضرحي – أحذ) ، فالأمون التي تؤمن عثراتها ، يضربها بالمنسأه ، وهي تسير في طريق ممهد معبد، ولعل ورود ألفاظ (جناحي – مضرحي) ، (أحذ) في هذا السياق يدل على ما يود الشاعر أن يظهره من سرعة ناقته غير العادية ، فقد جعل الشاعر لناقته جناحي نسر ، والإشارة واضحة ، فالنسر طـــائر جارح قوي وسريع ، وكذلك ناقة الشاعر ، أما كلمة أحذ بهذه الصيغة فإنها تعني الخفة والسرعة ،كما استعان بألفاظ أخرى ليظهر من خلالها قوة ناقته وعظيم تكوينها وذلك مثل (بابـــا منيـــف ممـــرد) ، (أجرنة) ، (دأي منضد) ، (صلب مؤيد) ، (أفتلان) ، (كقنطرة الرومي) ، (كمرداة صخر) ، (صفيح مصمد) .

إن إلحاح الشاعر على وصف ناقته بالصلابة ، وربطه بينها وبين الصخر والحجر ، قد مهد له منذ البيت الأول في القصيدة عندما قال (لخولة أطلال ببرقة ثهمد) ، فلماذا هذا الإلحاح ؟ هل وصف الناقة بالسرعة والقوة تقليد فني ؟ أم أن هذا أمراً أملته طبيعة النص وتطوره ؟

في تصوري أن هذا أمر فرضته طبيعة النص ، بل لو عمد الشاعر إلى التركيز علـــى غـــير هاتين الصفتين لكان هذا شيئاً ينافي طبيعة النص وتطوره ، بل كان يعتبر خطئاً فنياً في القصيدة ، فـــإذا كانت المحبوبة قد رحلت ، ووصف مركبها بقوله :

٣- كـــأنَّ حُـــدوجَ المـــالكيّةِ غُـــدْوةً ... خَلايا سَفِينٍ بالنَّواصِـــفِ مِـــن دَدِ
٤- عَـدَوْلِيّـــةٌ أو مِنْ سَفِـينِ ابـنِ يامِنٍ ... يَجُورُ بها المَلاّحُ طَوْرًا ويَهتَدي
٥- يَشُقُّ حَبَـــابَ المـــاءِ حَيزومُهـــا بِهَـــا ... كما قَسَـــمَ التُّرْبَ المُفايِـــلُ باليَـــدِ

فكيف يلحق الشاعر بهذا الركب ؟ لابد له من ناقة سريعة وقوية ، حتى تتحمل وعثاء السفر ، وتـــداوم على سرعتها ، إنه يصفها بقوله :

١١- وإنِّي لأُمْضِي الهَـــمَّ عِندَ احتضـــارِه ... بعَوجاءَ مِرْقالٍ تَـــروحُ وتَغتَـــدِي[1]
١٣- تُبَـــارِي عِتَاقـــاً ناجِيـــاتٍ وأتْبَعَـــتْ ... وَظِيفاً وَظِيفاً فَـــوقَ مَـــوْرٍ مُعبَّـــدِ[2]
٣٧- وإن شِئْتُ لم تُرْقِلْ وإن شِئْتُ أَرْقَلَـــتْ ... مخافةَ مَلْـــوِيٍّ من القِـــدِّ مُحْصَـــدِ[3]

---

[1] وصف الشاعر ناقته بأنها عوجاء ، والعوجاء التي لا تستقيم في سيرها لنشاطها ، وبأنها مرقال ، والإرقال والإجذام سرعة سير الإبل، وهي سرعة دون العدو ، وبأنها تروح أي تسير ليلاً ، وتغتدي أي تسير نهاراً ، ومواصلة السير ليلاً ونهاراً أحد علامات القوة .

[2] يصف الشاعر ناقته بقوله تباري ، والمباراة : المسابقة ، وباريت الرجل فعلت مثل فعله مسابقاً له ومغالباً ، وهي تباري عتاقـــاً،والعتـــاق : الكريمات ، والناجيات : المسرعات في السير ، وهي ناقة تضع قائمتها الخلفية في مكان الأمامية ، على ذلك الطريق المذلل والممهد .

[3] يصف الشاعر ناقته بأنها طيعة إن شاء صاحبها لم تسرع ، وإن شاء أسرعت .

٣٨- وأَعْلَمُ مَخْرُوتٌ من الأَنْـفِ مـارِنٌ   عَتيقٌ مَتَى تَرْجُمْ به الأَرضَ تَزْدَدِ [١]
٤٢- أَحلَـتْ عَلَيهـاباِلقَطِيـعِ فأَجذَمَـتْ   وقد خَـبَّ آلُ الأَمْعَـزِ المتوقِّـدِ [٢]
٤٣- فذَالَتْ كمـا ذَالَـتْ وَلِيـدةُ مَجْلِـسٍ   تُرِي ربَّهـا أَذيـالَ سَحْـلٍ مـمَدَّدِ [٣]

مقطع الفخر والحديث عن النفس وتصوير العلاقة مع الآخرين ، وإبراز مكانة الشــاعر ودوره في المجتمع ، هو المقطع الأخير في القصيدة ، وهو المقطع الذي قيلت من أجله ، وهو المقطع الــذي تخدمه كل المقاطع الأخرى ، وإذا كانت هذه القصيدة لا يمكن الدخول إلى عالمها إلا من خــلال قــول الشاعر :

إِذَا القَومُ قَالُوا مَنْ فَتىً خِلتُ أَنَّنِي   عُنِيتُ فلم أَكسَلْ ولم أَتبلَّدِ

إذا كان الأمر كذلك ، فإن المقطع الأخير من القصيدة ما هو إلا شرح وتفصيل لهذا البيت ، فأبيات هذا المقطع جميعها تمد بسبب نحو تفرد الشاعر وتميزه ، واستخدام طرقة للصيغ الفعلية يكشف عن جــانب من هذا التفرد ، وهذا التميز ، الذي يسعى الشاعر إلى تعميقه في ذهن المتلقي ، والجدول التالي يبيــن الصيغ الفعلية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع .

	ماض	مضارع	أمر	المجموع	ملاحظات
مبني للمعلوم	٥٣	٦٦	١٠	١٢٩	
مبني للمجهول	٣	٤	---	٧	
المجموع	٥٦	٧٠	١٠	١٣٦	

جـدول رقـم (١٧)

قراءة هذا الجدول توضح زيادة عدد الأفعال المضارعة عن الأفعال الماضية وعن أفعال الأمر، كما أن صيغ البناء للمجهول قليلة بالمقارنة بصيغ البناء للمعلوم ، فالأفعال الماضية المبنيــة للمجهــول ثلاثة هي (أفردت – علقت – قيل) فأما الفعل الأول قد ورد في قوله :-

---

[١] هذه الناقة أنف تستطيع به استكناه ريح الأرض لمعرفة الطريق وخصوصاً طريق الماء ، وعندما توجهه إلى الأرض تز داد سرعتها .

[٢] ولما أشار الشاعر إليها بسوطه أسرعت مطاردة السراب ، سراب الأرض الغليظة ذات الحصى المتوقد ، فهل كان الشاعر هو الذي يطارد سراباً وهو يكتوي بنيران الحصى المتوقد في هاجرة الصحراء ؟ أم أن الناقة هي التي تطارد السراب ؟ والنتيجة في الحالتين واحـدة ، فلـن يصل الشاعر إلى شيء ولن تصل ناقته أيضاً إلى شيء ، إنهما يطاردان سراباً .

[٣] يشبه الشاعر ناقته في سيرها بفتاة في مقتبل العمر تتبختر ، تحاول أن تري ربها أذيال ثوبها الممدد .

وعلى هذا يكون الشاعر قد جمع لناقته من الاوصاف كل ما يعين على تحقيق الهدف مثل : قوة التحمل والصلابـة ،النشـاط والسرعـة ، الطاعة ، الجمال ، هذا بالإضافة إلى استخدامه للسوط ، والسير على الطريق المهد ، وذلك إمعاناً في التركيز على سرعة هذه الناقة .

إلى أَن تَحامَتني العَشيرةُ كُلُّها وأُفرِدْتُ إِفرادَ البَعيرِ المعَبَّدِ [1]

وكأن الشاعر قد عمد إلى تجهيل الفاعل في عملية الإفراد ، إما للإستهانة به ، وإما إجلالاً وتقديراً وتعظيماً له ، والفعل الثاني ورد في قول الشاعر :-

كَأَنَّ البُرينَ والدَّماليجَ عُلِّقَتْ على عُشَرٍ أو خِرْوَعٍ لم يُخَضَّدِ [2]

فالشاعر يتحدث عن أوصاف المرأة التي يقضي معها اليوم الضبابي تحت الخباء المعمد ، وهي امرأة متميزة لإنسان متميز متفرد ، وفي هذا البيت يتحدث عن رجليها وأساورها التي تتزين بها وكأنها علقت. فمن الذي قام بتعليقها ؟ وهل يقصد الشاعر أن هذه الحلي جزء من جمالها الطبيعي ، فهي علقت على أطراف طويلة متفرعة من جسد رشيق لم يخضد ، وكأن الشاعر قد عمد إلى هذا لإثارة المتلقي وحثه عن البحث عن الفاعل في الفعلين ، والتفكير في مدلوليهما(علقت – لم يخضد) ، فالأول علقت يعود على الحلي ، والثاني (لم يخضد) يعود على الجسد ، فإذا كان الشاعر قد قصد إلى إظهار أن الحلي كأنه مخلوق لها ومخلوق معها في قوله (علقت) ، فهو أيضاً يرمز إلى أن هذه المرأة ذات جسد خال من العيوب ، وإذا حدث فيه عيب (خضد مثلاً) يكون العيب دخيلاً على هذا الجسد ، فقد وجد سليماً منذ البدء ، وفي اختيار الأفعال والصيغ دليل على التفرد والتميز .وأما الفعل الثالث فقد ورد في قول الشاعر متحدثاً عن سيفه :-

أَخي ثِقَةٍ لا يَنثَني عَن ضَريبةٍ إِذا قِيلَ مَهْلاً قال حاجِزُهُ قَدِ [3]

والبناءللمجهول هنا أمر منطقي ، فالشاعر يتحدث عن قتال وضرب ، وفي القتال تسمع أصوات كثيرة ومتداخلة ، فهل يستطيع المحارب أن يميز مصدر كل صوت من تلك الأصوات ؟ فمن ذا الذي قد قال مهلاً ؟ إنه شخص غير معروف ، وحتى ذلك الفعل المبني للمعلوم ، فاعله وصف ، (قال حاجزه) فمن حاجزه هذا ؟ إنها طبيعة المعركة وطبيعة القتال التي فرضت على الشاعر أن يتحدث بهذه الصيغة، صيغة البناء للمجهول ، ويلاحظ أيضاً أن الشاعر يتحدث عن سيف متميز متفرد .

ورد في هذا المقطع أربعة أفعال مضارعة مبنية للمجهول ، هي (لم يخضد – إن أدع – يسعى – ترعد) فأما الفعل الأول فقد سبقت الإشارة إليه ، وأما الفعل الثاني (إن أدع) فقد ورد في قول الشاعر :-

وإِنْ أُدْعَ في الجُلَّى أَكُنْ مِن حُماتِها وإِنْ يأْتِكَ الأَعداءُ بالجَهْدِ أَجْهَدِ [4]

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٩١ .

[2] ابن الأنباري – السابق – ص ١٩٧ .

[3] ابن الأنباري – السابق – ص ٢١٤ .

[4] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٠٥ .

وبناء الفعل للمجهول مقصود في هذا السياق ، فعدم تحديد الداعي الذي يدعو الشاعر إلى الجلى يعطي انطباعاً وإيحاءً لدى المتلقي أنه ملجأ كل داع ، وأن الذين يدعونه من الكثرة بحيث أنه لا يستطيع تحديدهم أو إسناد الفعل إلى أي منهم ، فالرجل مقصد الناس في كل أمر عظيم ، لأنه رجل متميز متفرد، وكذلك الفعل (يسعى) الذي ورد في قوله :-

فظَلَّ الإيماءُ يَمْتَلِنْ حُوارَها ويُسعَى علينا بالسَّديفِ المسَرْهَدِ

عمد الشاعر إلى بنائه للمجهول ، وعدم إسناده إلى فعل محدد ، حتى يثير ذهن المتلقي نحو هؤلاء السعاة ، من هم ؟ ما عددهم ؟ فالبناء للمجهول توجه فني مقصود من الشاعر ليصل إلى وجدان وعقل المتلقي من خلاله . وأما الفعل (ترعد) فقد ورد في قوله :-

علَى مَوطِنٍ يَخْشى الفتيَ عندَه الرَّدَى متَى تَعترِكْ فيه الفرائصُ تُرعَدِ [1]

فواضح أن الشاعر يقصد أن الفرائص (ترعد) تلقائياً متى أحس صاحبها بالخطر ، وهذا يدل على شدة الخوف وصعوبة الموقف ، رغم هذا فقد صبر الشاعر وصابر ولم ترعد فرائصه كما يحدث عند غيره .

المقطع الأخير من معلقة طرفة يحتوي على عدة أفكار ، الفكرة الأولى هي مكانة طرفة في المجتمع ، وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة مستخدماً الفعل المضارع والفعل الماضي ، فقد استخدم الفعل المضارع كفعل للشرط أو كجواب له في أربعة عشر موضعاً .واستخدمه جواباً للأمر في موضعين اثنين ، فإذا كان المضارع يدل على الحال أو الاستقبال ، فإن استخدامه في إطار أسلوب الشرط يؤكد على الدلالة المستقبلية للفعل ، حيث إن الشرط بابه المستقبل ، وقد ورد أسلوب الشرط في السياقات الآتية :-

- متَى يَسترفِدِ القَومُ ... أرفِدِ .
- وإن تَبْغِني في حلْقةِ القَومِ ..... تَلْقَني .
- وإن تَقْتَنِصْنِي في الحَوانِيت .... تَصطَدِ .
- متى تأتِني .... أُصبِحْكَ كأساً رَويَّةً .
- وإن يَلْتَقِ الحيُّ الجميعُ .... تُلاقِني .
- متَى ما تُعَلَّ بالماءِ .... تُزبِدِ .
- وما تَنْقُصُ الأيامُ ... والدهرُ يَنفَدِ .

---

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٢٩ .

ويلاحظ على جواب الشرط في كل ما ورد في هذا الجزء ، خلوه من السين ، وسوف ، وقد ، واللام ، وغير ذلك من الفواصل ، وكأن الشاعر يربط ربطاً مباشراً بين الشرط والجزاء ، فلا فــاصل بينهما ، فالشاعر رهن إشارة المسترفدين ، متى طلبوا الرفد أرفدهم .

وكذلك يريد الشاعر أن يثبت التجدد والحدوث عن طريق استخدام الفعل المضــارع ، فطلــب الرفد متجدد وجواب الشاعر للمسترفدين متجدد أيضاً ، وهكذا في سائر الأمثلة ، فالشاعر يؤكد معنــى التجدد .

ورد الفعل المضارع في جواب الأمر مرتين ، الأولى في قوله (فدعني أبادرها) ، والثانيــة في قوله (ذريني أرو) ، فالشاعر قد وقف على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الموت الذي ينتظره وينتظــر الجميع . فهو لا يريد أن يعيش يومه فحسب ، بل يريد أن يعيش غده أيضاً . كما يلاحــظ فــي هذيــن المثالين ما يلي :-

(١) أن الفعلين (دعني- ذريني) بمعنى واحد ، ويعطيان إيحاءً للمتلقي بأن هناك من يحاول منع الشاعر من التمتع واللهو وشرب الخمر ، فيرد على هذا قائلاً :-

فإن كُنْتَ لاَ تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بما مَلَكَتْ يَدِي

ثم يستطرد قائلاً :-

ذَرِيني أُرَوِّي هامتي في حَيَاتِها مَخافةَ شِرْبٍ في الحياة مُصَرَّدِ

فالخوف من الموت يدفعه إلى التمتع بملذات الحياة .

(٢) التصاق الطلب أو الأمر بالفعل المضارع ، مما يوحي إلى المتلقي بلهفة الشاعر إلى مبادرة المنيــة بما ملكت يده ، وإلى تروية هامته ، وهي ما زالت على قيد الحياة وتعجله في ذلك .

(٣) ورود الفعل أبادرها ، والماضي منه على وزن (فَاعَلَ) والمعنى الغالب على هذه الصيغة هو الدلالة على المشاركــة كما أن فيها معنى المغالبة [1]، مما يدل على أن الشاعر يغالب منيته بكثرة شرابه، أو أنه يريد أن ينسى هاجس الموت الذي يطارد الناس جميعاً، بالعب من بحر الملذات حتى الثمالة، وكذلك ورود الفعل (أروي) والماضي منه على وزن (فعّل) والتي ترد للتكثير [2]، فالشاعر يريد أن يشعر المتلقي بكثرة ما يتعاطى من الخمور ، فلقد كرر الفعل (أروي) ، (يروي) في بيتين متتــاليين ، وذلك في إشارة واضحة إلى ما يريد ، إذ يقول :-

---

(١) د. إبراهيم الإدكاوي – دلالات الأفعال في علم التصريف – مطبعة الأمانة بالقاهرة – ط١ – ١٩٩٠ – ص ٩٥ .

(٢) د. إبراهيم الإدكاوي – دلالات الأفعال في علم التصريف – ص ٩٣ .

ذَرِيني أُرَوِّي هامتي في حَيَاتها　　مَخافةَ شِرْبٍ في الحياةِ مُصَرَّدِ
كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفسَه في حَياتِـهِ　　سَتَعْلَمُ إِنْ مُتنا غداً أيُّنا الصَّدِي

(٤) يحاول الشاعر نقل الأحداث إلى المستقبل وذلك عن طريق الأفعال المضارعة تارة ، وعن طريق الألفاظ المصاحبة تارة أخرى ، فمن الألفاظ المصاحبة في هذا الإطار كلمة (غداً) والتي سبقت بقوله (ستعلم) ، فالسين التي تعطي معنى الإمتداد في الزمن ، وإن الشرطية في قوله (إن متنا)ثم كلمة (غداً)المجهلة،كل هذا يعطي إنطباعاً لدى المتلقي عن إصرار الشاعر على نقل الأحداث إلى المستقبل .

وردت بعض الأفعال الأخرى وهي (لا ينكرونني – أرى – ترى – أرى – يعتام – يصطفي – أرى) على الترتيب واللافت للنظر في هذه الأفعال ورود أربعة منها تنتمي إلى جذر ثلاثي واحد ، هي (أرى – ترى – أرى – أرى) ، وقد وردت جميعاً في إطار حديث الشاعر عن الحكمة ، فالشاعر يبث إلى المتلقي وجهة نظره عبر هذه الكلمة الدالة على الرؤية ، والتي تتصل من ناحية بالنظر والمشاهدة ، ومن ناحية أخرى بالفكر والرأي والاعتقاد ، والشاعر قد استخدمها استخداماً دالاً ومعبراً في الحالين حيث يقول :-

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخيلٍ بمالِهِ　　كَقَبْرِ غَوِيٍّ في البَطَالةِ مُفْسِدِ
تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيهِما　　صفائحُ صُمٌّ من صَفِيحٍ مُنَضَّدِ
أَرَى الموتَ يَعتامُ الكِرامَ ويَصْطَفي　　عَقيلةَ مالِ الفاحِشِ المتَشَدِّدِ
أَرَى العَيْشَ كَنزاً ناقِصاً كُلَّ ليلةٍ　　وما تَنْقُصِ الأَيَّامُ والدَّهرُ يَنْفَدِ

فما زال الشاعر يدافع عن مذهبه في الحياة مستخدماً الفعل (أرى) ، ثم يوجه الحديث إلى رفيقه قائلاً (ترى) ، وكأنه يريد أن يشاركه وجهة نظره تجاه الكون والحياة ، وأن يحمل معه فلسفته في الوجود ، فيقول (أرى الموت – أرى العيش) ، ثم ينهي حديثه وهو يقسم قائلاً :-

- لَعَمْرُكَ إِنَّ الموتَ ما أَخْطأَ الفَتَى　　لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْياهُ باليدِ

ويلاحظ أن الشاعر قد حاول من خلال استخدام هذه الأفعال تأكيد ما يلي :-

(١) أن له فلسفة يدافع عنها ، وأن فلسفته تنحصر في الاستمتاع بملذات الدنيا حتى الثمالة .
(٢) أنه يحاول أن يحمل متلقيه على هذه الفلسفة ويجعله يسلك هذا المسلك في الحياة .
(٣) أن الشاعر قد نزع نزعة عقلية في الدفاع عن فلسفته وفي إقناع متلقيه ، وذلك بضرب الأمثلة من الواقع الذي يمسه الناس ويدركونه، فالموت والقبور شيء يعاينه الناس ويرونه ، يحسونه ويدركونه.

(٤) إذا كانت عملية الموت متجددة ، فكل يوم يموت من يموت ، فالتعبير بالفعل المضارع عن هذا قد اتسق مع هذا التجدد والحدوث الذي تجسده عملية الموت المستمرة للكائنات الحية ، والذي هو جزء من الفعل المضارع نفسه ، فالفعل المضارع بطبيعته دال على التجدد والحدوث ، لقد استخدم الشاعر المضارع (تروح) في قوله :-

نَدامايَ بيضٌ كالنُّجومِ وقَيْنَةٌ   تَروحُ إلينا بَيْنَ بُرْدٍ ومُجْسَدِ

فإذا كانت كلمة (تروح) في هذا السياق تعني أن الأمَة (تنتقل بينهم) فإنها تحدد زمن المجلس الذي يجلس فيه الشاعر مع ندمائه ؛ وهو وقت المساء ، فالرواح يكون في المساء ، فقد عبرت اللفظة عن المعنيين . كذلك استخدام كلمة (ينكرونني) والتي وردت في قوله :

رأيتُ بَني غَبْراءَ لا يُنْكِرونَني   ولا أَهْلُ هذاكَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ

فالمضارع (لا ينكرونني) ينسحب على الشاعر وعلى تصرفاته ، وكأنه يود أن يقول إن الناس جميعاً يعرفونني ويعرفون قدري عامتهم وخاصتهم ، أو أن هؤلاء جميعاً لا ينكرون عليَّ صنيعي وتصرفاتي، فالفعل قد أدى على الجانبين ، جانب شخص الشاعر ، وجانب تصرفاته وأفعاله .

وردت في هذه الفكرة أفعال ماضية هي (كنت – قلنا – انبرت – تحامتني – أفردت – رأيت – ملكت – قام – نادى – نبهته – علقت – متنا – أخطأ) وقد سبق الحديث عن (أفردت – علقت) في إطار الحديث عن الأفعال المبنية للمجهول ، فأما الأفعال الباقية فقد وردت منها ثمانية أفعال في إطار الشرط وهي كالآتي :-

- فإن كنتَ عنها غانياً .... فاغْنَ وازْدَدِ .
- إذا نَحنُ قُلنا أَسْمِعينا ... انبَرَتْ لنا .
- فإن كُنتَ لا تَستَطيعُ دَفعَ مَنِيَّتي ... فَدَعْني .
- وكَرِّي إذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً   كَسِيدِ الغَضَى نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ .
- سَتَعْلَمُ إن مُتْنا غَداً أَيُّنا الصَّدِي .

وكأن الشاعر يريد ان ينقل دلالة الافعال الماضية إلى المستقبل ، فالتطلع إلى الغد يسيطر على الشاعر ، فخوفه من أن يسلبه الموت هذا الغد جعله دائماً في حالة تطلع إلى غد ، حتى الأفعال الماضية ينقل دلالتها إلى المستقبل – إلى الغد – .

وردت أفعال ماضية أخرى ، ولكن النظر إليها في سياقاتها ربما يقود إلى تغير في مضمون الدلالة وذلك في قوله :-

- وما زالَ تَشْرابي الخُمورَ ولَذَّتي   وَبيعي وإنفاقي طَريفي ومُتْلَدى
- إلى أن تَحامَتني العَشيرةُ كُلُّها   وأُفْرِدْتُ إفرادَ البَعيرِ المعبَّدِ
- رأيت بني غبراء لا ينكرونني   ولا أهل هذاك الطراف الممدد

....

- فإن كُنْتَ لا تَسْطيعُ دَفْعَ مَنيَّتي   فَدَعْني أُبادِرْها بما مَلَكَتْ يَدي
- فلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى   وجَدِّكَ لم أَحفِلْ مَتَى قامَ عُوَّدي

....

- لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أَخْطأَ الفَتَى   لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْياهُ في اليدِ

فالفعلان (تحامتني – رأيت) قد وردا في إطار ما زال ، فهما مرتبطان معها بسبب ، فإذا كانت الدلالة الإشارية للفعل (مازال) دالة على الدوام والاستمرار . فإن هذه الدلالة قد امتدت لتشمل الفعلين اللذين وردا في إطارها .

وأما الفعل (ملكت) فقد ورد في إطار الأمر وجوابه ، (فدعني أبادرها بما ملكت يدي) فإذا كان الفعل (دعني) يحمل في طياته الدلالة على المستقبل ، وكذلك الفعل (أبادر) المضارع ، فإن هذه الدلالات قد امتدت لتلقي بظلالها على بقية الجملة ، فمن غير المعقول أن يدل أحد شطري الجملة على المستقبل ويدل الشطر الآخر على الماضي ، ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر قد استخدم الفعل (ملكت) ليؤكد من خلاله إصراره على مبادرة المنية بكل ما يمتلك .

لا شك أن للفعل الماضي دلالة زمنية تنصب على زمن قد مضى ، ولكن السياق قد يضفي على اللفظة دلالات أخرى ، ربما تكون خارجة عن الدلالات المتعارف عليها ، من ذلك مثلاً الفعل المضارع الذي يدل على الحال أو الاستقبال ، تدخل عليه (لم) فتنتقل دلالته إلى الماضي ، ومنه قول الشاعر (وجدك لم أحفل متى قام عودي) فالفعل (أحفل) المضارع قد تغيرت دلالته لدخوله في سياق جديد ، إذ قلبته (لم) إلى دلالة ماضية ، ليتآزر مع الفعل (قام) لتصبح دلالة العبارة كلها على الزمن الماضي، الذي يفيدَ التوكيد والوجوب ، فالشاعر يريد أن يستقر في ذهن المتلقي عدم حرصه على الحياة ، يؤكد هذا المعنى بالقسم (وجدك) ، (لعمرك) ، كما يؤكده باستخدام الفعل الماضي .

الفكرة الثانية من المقطع الأخير يصور فيها الشاعر علاقته بابن عمه مالك ، يبدأ هذا الجزء بسبعة أفعال مضارعة متتالية ، منها ثلاثة في إطار الشرط ، وهذه الأفعال هي التي وردت في قوله :-

- مالي أَراني وابنَ عَمِّيَ مالكاً .
- متى أَدْنُ منه يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ .
- يلُوم وما أدري عَلامَ يَلُومُني .

فالشاعر هنا يقرر أمراً واقعاً ، وهو سوء علاقته بابن عمه ، وموقف الشاعر من هذا القريب المتحامل ، والتعبير بالمضارع هنا قصد إليه الشاعر قصداً ، فالحديث عن الحال يتطلب ذلك ، لكن الشاعر يقصد أن يجعل هذا سلوكاً مستمراً لمالك ، ومن هنا كان التعبير بالمضارع أمراً أكثر ضرورة، فالشاعر يرى علاقته ومالك دائماً سيئة ، والشاعر دائماً يدنو من هذا القريب ، الذي بدوره ينأ عنه دائماً ويبتعد ، وهو دائم اللوم للشاعر ، والشاعر لا يدري علام هذا اللوم .

سبعة أفعال مضارعة متتالية دفعة واحدة ، قصد من خلالها الشاعر التعبير عن هذه العلاقة السيئة دائماً بينه وبين ابن عمه .

تلي هذه الأفعال المضارعة أفعال ماضية متتالية وردت في قوله :-

- كما لَامَنِي في الحيِّ قُرطُ بنُ أَعْبدَ.
- وأيأسَنِي من كُلِّ خَيرٍ طلبتُهُ.
- على غَيرِ ذَنبٍ قُلتهُ غيرَ أنني .
- نَشَدْتُ فلَم أُغفِلْ حَمُولةَ مَعبدِ .
- وقَرَّبتُ بالقُربَى وجَدِّكَ إنَّهُ.

وهذه سبعة أفعال ماضية وردت متتالية ، تخللها فعل مضارع واحد ، دخلت عليه (لم) فقلبت دلالته إلى الماضي ، لذا يمكن القول أن هذه ثمانية أفعال متتالية دلت على الماضي ، لتصور العلاقة بين أبناء العم ، ولتضفي على هذه العلاقة صفة التوكيد ، فمالك يلوم الشاعر، كما لامه من قبل قرط بن أعبد . فهو يريد تأكيد عملية اللوم المستمرة التي يقوم بها مالك ، بهذا الفعل الماضي الواقع في إطار التشبيه ، فهو قد لام الشاعر ، وأيأسه عن كل خير طلبه ، فالشاعر قد طلب الخير ، واللائم أيأسه من هذا الخير ، فكأنما قد وضع هذا الخير في قبر ودفن .فلقد مات الخير عند هذا اللائم ، وتستمر الأفعال الماضية وهذه المرة في إطار النفي ، (على غير ذنب قلته) ، فهو ينفي أن يكون قد اقترف ذنباً ، ثم يأتي بالفعل (نشدت) محصوراً بين فعلين منفيين (على غير ذنب قلته غير أنني / نشدت فلم أغفل حمولة معبد / وقربت بالقربى) فالشاعر يؤكد على أنه لم يذنب ، وأنه قد نشد ولم يغفل حمولة معبد ، وأنه قد قرب بالقربى ، وهذه التأكيدات يناسبها الفعل الماضي الذي لجأ إليه الشاعر .

الدفعة الثالثة من الأفعال مضارعة ، وقد وردت جميعها في إطار الشرط في قوله :-

١ - مَتَى يَكُ أمرٌ للنَّكيثةِ   أَشْهَدِ .
٢ - وإنْ أُدْعَ في الجُلَّى   أَكُنْ مِن حُماتِها .

٣ - وإنْ يأتِكَ الأعداءُ بالجَهْـدِ ... أَجْـهَـــدِ .
٤ - وإنْ يَقذِفوا بالقَذْعِ عِرضكَ ... أَسقِـهِــــمْ .

يبين طرفة أفضاله ودوره مع أهله ، فهو دور دائم ومستمر طالما هو على قيد الحياة ، فالتعبير عنه بالمضارع طبيعي ومنطقي أيضاً .

إلا أن اللافت للنظر هو كثرة الأفعال الواقعة في إطار الشرط ، والشرط نقل للدلالة إلى الزمن الآتي ، ففي الأمثلة السابقة يحاول الشاعر مستخدماً هذا الأسلوب ، أن يظهر دوام واستمرارية فتوتـه وشجاعته ، يختتم الشاعر حديثه أو حواره مع ابن عمه بأبيات قد احتوت على سبعة أفعال ماضية هـي (أحدثته) والذي اتصل به فاعل ومفعول به ، وورد مسبوقاً بمصدر ومتبوعاً بوصف كلاهما من جنسه ، إذ يقول (بلا حدث أحدثته وكمحدث) فهو ينفي أن يكون هناك حدث في قوله (بلا حدث) ، فإن كان قد وقع حدث فلست أنا الفاعل له ، لذا أورد الفعل متصلاً به فاعله ومفعول به ، ليصير الأمر(بلا حدث / أحدثته) ، ورغم هذا فإنني أعامل كمن أحدث حدثاً ليصير التركيب (بلا حدث أحدثته وكمحدث) .

لقد تآزر حفيف الحاء مع زلاقة الثاء ، وانفجارية التاء ، وقلقلة الباء والدال ، علـى تصويـر موقف الشاعر الذي لم يحدث شيئاً ، وإذا كان الفعل الماضي يدل على ما حدث في زمن مضى ، وهـو المؤكد الواجب على حسب رأي ابن جني ، فإنه في هذا الموقف قد انسلخ عن دلالته التقليدية ، ليصـير أحد أدوات الشاعر في نفي الحدث فضلاً عن وقوعه في زمن قد مضى ، وأن السياق قد جعل الفعـل دالاً على الشك أكثر من دلالته على اليقين .

خمسة أفعال أخرى أوردها الشاعر في إطار (لو) الشرطية وهي :-

١- فلو كانَ مَولايَ امرأً هو غيرُهُ .. لفرَّجَ ... أوْ لأنظَرَني .
٢- ولو حَلَّ بيتي نائياً عِند ضَرغَدِ .
٣- فلو شاءَ رَبّي ... ولو شاءَ ربّي .

و(لو) هذه تدل على امتناع الجواب لامتناع الشرط ، فالموقف الذي تفرضه (لو) على الجملة يفرغ الفعل الماضي من دلالته ، ففي (١) لم يحدث تفريج ولم يحدث إنظـار ، والسـبب أن مولـى الشاعر مالك ، (فلو كان مولاي امرءاً هو غيره) ، وكما فرغ الموقف الفعل (أحدثته) من دلالتـه ، فإن الموقف هنا يعطي الأفعال الماضية دلالات أخرى غير تلك التي تعارف عليها الدارسون منذ أقـدم العصور ، لذلك يمكن القول بأن دراسة الدلالة من خلال الموقف في الأدب الشـفاهي ، ومـن خـلال السياق في الأدب المكتوب أجدر بالاهتمام من تلك الدراسة التي تقوم على مقولات نظرية عامـة ، إن الاحتكاك بالنص أفضل وأهم من التنظير من خارج النص .

الفعل الأخير الذي ورد في هذا الموقف جاء في قول الشاعر :-

فأَصْبَحْتُ ذا مالٍ كثيرٍ وعادَنَي   بَنُونَ كِرامٌ سادةٌ لمسوَّدِ

والفعل محمول على الموقف بأجمعه ، وقراءة الأبيات توضح هذا :-

فلو شاءَ رَبِّي كنتُ قَيْسَ بنَ خالِدٍ   ولو شاءَ ربِّي كنتُ عَمْرَو بنَ مَرْثَدِ
فأَصْبحْتُ ذا مالٍ كثيرٍ وعادَنـي   ....

فهذه الفاء الرابطة قد جعلت البيت الثاني فرعاً على الأول ، والواقع أن الشاعر لم يصبح قيس بن خالد، كما لم يصبح عمرو بن مرثد ، وبالتالي لم يصبح ذا مال كثير ، ولم يعده بنون سادة لمسود ، لذا يمكن القول بأن الفعل (عادني) قد انسلخ عن دلالته في هذا الموقف .

بدأ الشاعر حديثه في هذا الجزء بالفعل (أحدثته) ، الذي اتصل به فاعله ومفعوله ، وأنهى حديثه بالفعل (عادني) الذي اتصلت به نون الوقاية والمفعول به ، وهذه أحد رموز (الأنا) في القصيدة والدالة على ذاتيتها .

الفكرة الثالثة يفخر فيها الشاعر ويصور مآثره ولقد وردت في هذا الجزء أفعال مضارعة تدل على حالية الصفة عند الشاعر ومستقبليتها أيضاً ، كما وردت أفعال ماضية لتؤكد صفة أخرى ، فمن الأفعال المضارعة (تعرفونه – لا ينفك – أمشي – تقول – ترى – ترون – تردوا – يزدد – يمتلن – ولا تجعليني – ولا يغني – يخشى – تعترك – ستبدي – يأتيك – سيأتيك – لم تبع – لم تضرب) وقد وردت هذه الأفعال في مواقف هي :-

أَنا الـرَّجُـلُ الجَعْـدُ الذِي تَعرِفـونَه
فآلَـيْتُ لا يَنفَـكُّ كَشْـحي بِطـانَـةً
أخي ثِقَـةٍ لا يَنثَـني عن ضَـرِيبـةٍ
أمشـي بعضْـبٍ مُجَـرَّدِ
تَقُـولُ وقَـد تَـرَّ الـوظيفُ وساقُهَـا   أَلَسْتَ تَرَى أَن قَدْ أَتَيْتَ بمؤيدِ
وقـالَ : أَلا مَـاذا تَـرَوْنَ بِشـارِبٍ
وإلّا تَـرُدّوا قاصِـيَ البَـرْكِ يـزْدَدِ
فظَـلَّ الإمـاءُ يَمْتَـلِلنَ حُـوارَهـا
ولا تَجْعلينـي كامـرِئٍ لـيس هَمُّـه   كهَمِّي ولا يُغْنِي غَنَائي ومَشْهدِي
عَلَى مَوطِنٍ يَخْشَى الفتَى عِندَه الرَّدَى   مَتَى تَعترِكْ فيه الفرائـصُ تُرعَدِ
ستُبدِي لك الأيّامُ ما كُنتَ جاهـلاً   ويأتيـكَ بالأخبـارِ من لم تُـزَوِّدِ

سيأتيك بالأخبار من لم تبعْ له بَتاتا ولم تضربْ له وقتَ موعدِ

تبدأ هذه الأفعال بالفعل (تعرفونه) ، والذي ورد في قوله (أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه) ، وهذا الفعل يذكر بأفعال ومواقف أخرى في القصيدة ، فهو يرتبط بموقف الشاعر :

بلاَ حَدَثٍ أحدثْتُه وَكَمُحْدِثٍ هِجائي وَقَذفي بالشَّكاةِ ومُطرَدي

وكأن الشاعر يرد على هذا الموقف بقوله (أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه) ، لذلك نجد الشاعر قد أورد الفعلين (تعرفونه ، أحدثته) وربط بينهما بالآتي :-

(١) أن كلا الفعلين قد اتصل به فاعل ومفعول به .

(٢) أن كليهما هو الفعل الوحيد في البيت .

لذا لابد أن يفهم المضارع (تعرفونه) على أنه رد على ذلك البيت الذي اتهم فيه الشاعر بأنه قد أحدث حدثاً . أيضاً يذكرنا هذا الفعل بقول الشاعر :-

رَأيتُ بَني غَبْرَاءَ لا يُنكرونَني ولا أهلُ هذَاكَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ

فإذا كان الفعل (تعرفونه) يدل على عمق معرفة الناس بالشاعر ، وعلى اتساع هذه المعرفة حتى شملت كل المستويات والطبقات الاجتماعية ، فهو الدفاع المنطقي للشاعر ضد :-

بلاَ حَدَثٍ أحدثْتُه وكَمُحْدِثٍ هِجائي وَقَذفي بالشَّكاةِ ومُطرَدي

وردت ثلاثة أفعال مبنية للمعلوم في إطار الشرط ، وإذا كان الشرط بابه المستقبل والفعل المضارع دال على الحال أو الاستقبال بوضعه ، وإذا كان الشاعر يريد أن ينقل - كما سبقت الإشارة - زمن النص إلى المستقبل في بعض المواقف ، ومن الأدلة على هذا قول الشاعر (ستبدي لك - الأيام - سيأتيك بالأخبار) فدخول السين على الفعل المضارع قد عززت دلالته الوضعية التي تشير إلى المستقبل .

لقد عمد الشاعر إلى تغيير دلالة بعض الأفعال لغرض فني وذلك مثل :-

- ألست ترى ؟ فالفعل المضارع (ترى) والذي سبق باستفهام منفي الغرض منه التقرير ، قد انتقلت دلالته - بسبب هذا الاستفهام التقريري - ليدل على التوكيد ، فالاستفهام التقريري أحد صور التوكيد في اللغة [١] ، وكذلك الأفعال التي وردت في مواقف منفية ، قد انتقلت دلالتها فأصبحت تدل على التوكيد ، ومن ذلك قول الشاعر (لا ينفك) ، فضلاً عن أن هذا الفعل قد ورد في إطار القسم (فآليت لا ينفك) وقوله (لا يغني غنائي ومشهدي) ، فالنفي أحد صور التوكيد [٢] ، والتي نقلت دلالة المضارع إليها .

---

[١] راجع د. صابر بكر أبو السعود - صور الإعراب ودلالاته - مكتبة الطليعة بأسيوط - ط ١ - ١٩٧٩ - ص ١٢٧ .

[٢] د. صابر بكر أبو السعود - السابق - ص ١٢٨ .

ومن الأفعال التي نقلت دلالتها تلك الأفعال المسبوقة بـ (لم) ، وذلك مثل قول الشاعر (لم تزود) ، و(لم تبع) ، و (لم تضرب) ، فقد نقلت دلالتها إلى الماضي ودلت على التوكيد .

يقول ابن جني معلقاً على مثل هذا (جاءوا فيه بلفظ المضارع وإن كان معناه المضي وذلك أن المضارع أسبق مرتبة في النفس من الماضي ، ألا ترى أن أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة ، ثم توجد فيما بعد ، فإذا نفي المضارع الذي هو الأصل فما ظنك بالماضي الذي هو الفرع)[1] .

عندما أراد الشاعر أن يركز على معنى التجدد والحدوث جعل المضارع خالصاً لهذه الدلالة ، وقدم لفظاً مساعداً على هذا ، وإن كان اللفظ قد ورد بصيغة الفعل الماضي (فظل) إلا أن الدلالة القاموسية له تنصب على الدوام والاستمرار ،قال الشاعر (فظل الإماء يمتللن حوارها) فهو هنا يريد التركيز على دلالة التجدد والحدوث وكذلك قوله(يخشى) عندما قال (علي موطن يخشى الفتى عنده الردى) ، فالشاعر يتحدث عن أمور متجددة ، لذلك كان الفعل المضارع هو الأنسب ، كما كان الأنسب في قوله (ويأتيك بالأخبار من لم تزود) .

وإذا كان الشاعر قد حاول نقل الدلالة في الفعل المضارع ، فقد فعل نفس الشيء مع الفعل الماضي ، فنقل دلالة ثمانية أفعال ماضية لوقوعها في إطار الشرط وهي (ابتدر – وجدتني – بلت – قمت – كفى – قال – كنت – لضرني)، فالشرط للمستقبل ، وصيغة الماضي متحققة الحدوث ، ومن هنا يظهر التعارض ، إلا إذا نقلت دلالة الفعل في هذا الموقف لتتفق مع أسلوب الشرط .

وعندما أراد أن يؤكد أفعالاً ماضية أدخل عليها (قد) ، وذلك مثل قوله (قد أثارت) ، (قد أتيت بمؤيد) ، (قد تر الوظيف) ، كما أدخل (السين) من قبل على الأفعال المضارعة ليدعم بها نقل الدلالة إلى المستقبل .

وترك أفعالاً ماضية لتدل على أحداث وقعت ، اقتصر في تأكيدها على الصيغة الماضية فقط ، كما أخلص أفعالاً للزمن المضارع ، ومن تلك الأفعال الماضية (آليت – مرت – نفى – حبست – نظرت – استودعته – قال) ، فلقد ترك الشاعر هذه الأفعال على أصل وضعها لتدل على الماضي الواجب المؤكد بذاتها ، دون اللجوء إلى مؤكدات أخرى .

نخلص من هذا إلى النتائج الآتية :-

(١) أن الشاعر قد يبقي الفعل على دلالته الأصلية ، يستوي في ذلك الماضي والمضارع .
(٢) أن الشاعر قد يحاول نقل دلالة الفعل إلى دلالة أخرى يفرضها الموقف .
(٣) أن الشاعر قد يلجأ إلى مؤكدات يؤكد بها دلالات الفعل وأيضاً حسب ما يفرضه الموقف على الشاعر.

[1] أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – ٣ / ١٠٧ .

٣- التحليل الصرفي لمعلقة زهير

في معلقة زهير بن أبي سلمى مائة وأربعة وخمسون فعلاً موزعة كالآتي :-

	الأطلال	المحبوبة الظاعنة	المديح	الحكمة	المجموع
الماضي	٤	١١	٣٤	٥	٥٤
المضارع	٤	٣	٤٦	٤٣	٩٦
الأمر	٢	١	١	---	٤
المجموع	١٠	١٥	٨١	٤٨	١٥٤

جدول رقم (١٨)

وقف زهير على الأطلال وهو يريد أن يجمع بين اللحظة الآنية وبين الذكريات الشاحبة التي ولّى زمانها وراح ، ويريد ثانياً أن يؤكد قدرته على استشراف آفاق المستقبل وتطلعه إليه ، أراد الشاعر هذا وذاك في وقفته على أطلال محبوبته بعد عشرين حجة :-

وَقَفْتُ بِها مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً   فَلَأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بعد تَوَهُّمِ

أراد الشاعر أن يدمج اللحظة الحاضرة في تلك الذاهبة ، فاستخدم أربعة أفعال ماضية ، في مقابل أربعة أفعال مضارعة ، وقد بدأ الشاعر قصيدته مستخدماً الفعل المضارع في قوله (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم) ، ثم عاد إلى استخدام الفعل المضارع في البيت الثالث في قوله :-

بِها العِينُ والأرْآمُ يَمْشِينَ خِلفةً   وأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ مِن كُلِّ مَجْثَمِ

إذ استخدم في هذا البيت فعلين مضارعين ، وفي البيت الخامس استخدم فعلاً مضارعاً في قوله :-

أَثافِيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرجَلٍ   ونُؤْياً كَجِذْمِ الحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ

واستخدام الشاعر للأفعال المضارعة يعطي انطباعاً للمتلقي بأن الماضي الذي مرت عليه عشرون حجة مازال حاضراً في ذهن الشاعر ، ولعل هذا يفسر تداخل استخدام الأفعال في مطلع القصيدة ، فبعد أن بدأ الشاعر بثلاثة أفعال مضارعة – فعل في البيت الأول وفعلان في البيت الثالث – استخدم فعلين ماضيين في البيت الرابع ، وفعلاً مضارعاً في البيت الخامس ، وفعلين ماضيين في البيت السادس ، وكأنه يريد من خلال هذا التداخل في استعمال الأفعال ، أن يثبت تداخلاً في الزمن ، ليحس المتلقي بهذا الدمج الذي قصد إليه قصداً بين الحاضر والماضي ، اللحظة الآنية واللحظة المنقضية .

ويلاحظ أن الأفعال المضارعة المستخدمة في مقطع الأطلال - وهي أربعة أفعال - قد وردت جميعها وبها تغير صوتي (لم تكلم - يمشين - ينهضن - لم يتتلم) فالفعل الأول قد حذف أحد أحرفه (التاء) ، ثم كسر آخره ، وكان حقه السكون ، لأنه مسبوق بـ (لم) ، ويشترك معه في هذا التفسير الأخير (لم يتثلم) ، وهو مكسور ضرورة وكان حقه أن يسكن آخره أيضاً لأنه مجزوم بعد (لم) ، والفعلان (يمشين - ينهضن) حدث بهما تغير صوتي بدخول نون النسوة عليهما ، وهكذا اشتركت الأفعال الأربعة المضارعة في هذا التغير الصوتي[1] .

وأما استخدام الفعل الماضي فقد بناه الشاعر بناءً منطقياً ، فقد استخدم فعلاً ، ثم بنى على هذا استخدام سائر الأفعال ، فالفعل (وقفت) هو حجر الزاوية في هذه الأفعال الأربعة ، فقد بنى عليه الشاعر قوله (عرفت ... فلما عرفت قلت) ، فعندما وقف الشاعر بالمكان عرفه ، فلما عرفه قال ، وهنا يبرز فعل الأمر أحد أدوات الشاعر في التعبير خلال هذا المقطع ، وأحد أدواته في استشراف آفاق المستقبل، إذ سوف يصبح الشاعر آمراً ، والأمر ينصب على المستقبل ، فمن الذي يأمره الشاعر ؟ الواقع أنه لا يجد إنساناً يأمره ، ولكنه لابد أن يأمر ليحقق معنى الرجوله ، فيتوجه بالأمر إلى المكان على سبيل الدعاء (ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم) .

والواقع أن مأساة الشاعر الجاهلي في أنه لا يجد من يبثه شكواه ، وهذه واضحة في مقطع الأطلال عند كل شعراء المعلقات ، نجدها عند امرئ القيس الذي لم يجد إلا بعض الأصدقاء الذين لم يفهموا موقفه فاقتصر دورهم على الوعظ والنصح والإرشاد ، وكذلك عند طرفة الذي يشترك مع امرئ القيس في غزارة الدمع وشدة البكاء ، وعند زهير الذي يقول (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم) ، وعند لبيد الذي يقول :-

فوَقَفْتُ أسألُهَا وكيف سُؤَالنا ... صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُهَا

وعند عنترة الذي يقول :-

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلّم ... حتى تكلم كالأصمّ الأعجمِ

[1] في تصوري أن الشاعر قد قصد إلى هذا ، لأن له من وراء هذا القصد غاية يسعى إلى تحقيقها ، وتلك الغاية هي لفت نظر المتلقي إلى هذه التغيرات الصوتية ، التي يحدثها الشاعر في قصيدته ، خاصة وأن الشعر الجاهلي يقع ضمن دائرة الأدب الشفاهي والتي يعتبر الصوت فيها من أهم عوامل التأثير والحفظ على السواء كما أن هذا التغير الصوتي والذي كانت الكسرة رمزه في موضعين يدل على انكسار الشاعر النفسي ، ولعل بناء القصيدة كلها على قافية مكسورة يعد أحد رموز هذا الانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر ، كما عاناه كل من امرئ القيس وطرفة وعنترة ، وأخيراً فإن هذا التغير الصوتي يرمز إلى تغير في المواقف ، فقد جاء الشاعر إلى المكان المعهود فلم يجد إلا العين والآرآم يمشين خلفة ، وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم ، فقد تغير موقف المحبوبة ورحلت ، وتغير موقف الشاعر فعاد إلى المكان الذي كان آهلاً بمن أحب .

وعند الحارث في قوله :-

لا أَرَى مَنْ عَهِدتُ فيها فَأَبكِي الـ ـيومَ دَلْهاً وما يردُّ البُكاءُ

أقول توجه الشاعر بأفعال الأمر إلى (الربع) على سبيل الدعاء ، وذلك ليظهر للمتلقي مقدرته على إصدار الأوامر ، وليحقق بذلك معنى من معاني الرجولة .

يبدأ الشاعر حديثه عن الحبيبة الظاعنة بفعل أمر ، ويتوجه بهذا الفعل إلى خليله ، قائلاً (تبصر خليلي) وهذا هو فعل الأمر الوحيد في هذا المقطع ، ثم استخدم ثلاثة أفعال مضارعة (ترى - يعلون- لم يحطم) ، ولكن الأفعال الماضية كانت هي الأكثر استخداماً ، فقد استخدمها الشاعر في أحد عشر موضعاً في هذا المقطع .

واستخدام الأفعال الماضية بهذه الكثافة في مقطع الحبيبة الراحلة أمر له مغزاه ، فالشاعر يتحدث عن حبيبة رحلت منذ أكثر منذ عشرين حجة ، فهو ينقل إلى المتلقي أحداثاً وقعت في زمن قد مضى وولى ، وورود ثلاثة أفعال مضارعة مقابل أحد عشر فعلاً ماضياً لا يغير شيئاً وحتى هذه الأفعال المضارعة لا تدل - من خلال المواقف التي وردت بها - على الحال أو الاستقبال ، ولا ترمز إلى التجدد والحدوث ، فالفعل ترى قد ورد في إطار الاستفهام (هل ترى ؟) ، والإجابة عن هذا الاستفهام سوف تكون بالنفي ، إذ كيف يرى الخليل الظعينة التي مر على رحيلها عشرون حجة ؟ فالتعبير بالمضارع يدل على أمر نفسي عند الشاعر ، يدل على أمنية كان يتمناها ، وهي رؤية اللاتي رحلن ، وليس كل ما يتمنى المرء يدركه ، وكذلك الفعل (يعلون) يقع في إطار (هل) أيضاً السابقة ، وقراءة الأبيات خير شاهد ، وأجتزئ منها ما يلي :- تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... جعلن القنان ... وعالين أنماطاً ... ظهرن من الثوبان ثم جزعنه ... ووركن في الثوبان يعلون متنه ؟ هل ترى يا خليله هؤلاء الظعائن ؟ ومن هنا يمكن القول أن ما ينطبق على الفعل (ترى) ينطبق على الفعل (يعلون) ، وأما قوله (لم يحطم) فهو أولاً يجيء على أنه حكاية عن الزمن الماضية :-

كأنَّ فُتاتَ العِهنِ في كلِّ منزلٍ وَقَفْنَ به حَبُّ الفنا لم يُحطَّمِ

وهو ثانياً منقول عن دلالته الحالية إلى دلالة أخرى وذلك لدخول (لم) عليه التي تفيد الجزم والنفي والقلب ، فقد قلبت دلالة المضارع إلى الماضي ، من هنا يمكن القول أن هذا الفعل قد فرغ من دلالته الحالية ، وبهذا أيضاً يكون استخدام الأفعال المضارعة الثلاثة التي وردت في هذا المقطع مفرغ من دلالة الحال والاستقبال والتجدد والحدوث .

سبقت الإشارة إلى أن زهيراً قد استخدم في مقطع الحبيبة الظاعنة أحد عشر فعلاً ماضياً وهذه الأفعال هي (تحملن – جعلن – عالين – ظهرن – جزعن – وركن – وقفن – بكرن – استحرن – وردن – وضعن) ، فهذه أحد عشر فعلاً ، واللافت للنظر في هذه الأفعال أنها قد أسندت جميعها إلى (نون النسوة) فهؤلاء الظعائن – منهن واحدة يخصها – ما زال مشهد رحيلهن ماثلاً أمام عينيه ، ومازال الطريق الذي قطعنه واضحاً في وجدانه وعقله كل الوضوح ، رغم مرور هذه الحجج العشرين الذي تحدث عنها . ولا ينبغي أن يخدعنا الشاعر بقوله (فلأياً عرفت الدار بعد توهم) ، إنه يريد فقط أن يؤكد بعد العهد وطول الأمد ، وفي النهاية (فلما عرفت الدار قلت لربعها) فقد انتهى إلى المعرفة اليقينية بالدار وللدار .

إن إسناد هذه الأفعال إلى (نون النسوة) لهو محاولة من الشاعر أن يقول أن الحبيبة الغائبة حاضرة في نفسي وفي قلبي ، وهذه انعكاسات وجودها قد ظهرت في ألفاظي ، فأسندت كل الأفعال الماضية إلى (نون النسوة) في إشارة صريحة إلى حضور الغائبة .

المديح هو المحور الذي تدور حوله قصيدة زهير ، وهو أطول مقاطع القصيدة ، فقد استغرق واحداً وثلاثين بيتاً من أبياتها البالغة تسعة وخمسين بيتاً على حسب رواية ابن الأنباري ، وهذا المقطع بدأ بقول الشاعر :–

سَعَى ساعيَا غَيظِ بنِ مُرَّةَ بعدَ ما   تَبَزَّلَ ما بَيْنَ العشيرةِ بالدَّمِ

ويستمر الشاعر في مديحه على مدار أحد عشر بيتاً ، ثم يتخلل هذا المديح بعض أبيات من الحكمة ، سبعة أبيات ، ثم ثلاثة عشر بيتاً من المديح ، وكأن الشاعر جعل أبيات الحكمة في وسط أبيات المديح ، فهل أخطأ في ترتيب أبيات القصيدة ؟ أم أن هذا غرض فني قصد إليه ، وأن أبيات الحكمة التي وردت في وسط أبيات المديح قد جاءت في موضعها تماماً ؟

في تصوري أن الشاعر قد استطاع أن يوظف أبيات الحكمة التي وردت في عمق مقطع المديح لصالح فكرته ، فجعلها جزءاً من عنصر المديح الذي قصد إليه الشاعر منذ شروعه في صناعة قصيدته، فإذا كان دافع المديح هو إطفاء نيران الحرب التي استعرت بين عبس وذبيان ، وقد عملت الحرب عملها في الفريقين ، فقد جاءت أبيات الحكمة لتصور هول الحرب وترسم صورة للدمار الذي تحدثه ، حتى يظهر للمتلقي قيمة الجهد الذي يبذله المصلحان ، وأهمية العمل الذي أدياه ، ومن هنا يمكن القول بأن أبيات الحكمة السبعة التي توسطت أبيات المديح هي من نسيج المقطع ، بل هي أهم عنصر من عناصر هذا النسيج المتلاحم ، بل هي العنصر الذي أظهر أهمية وقيمة المقطع ، فلولا هذه الأبيات السبعة لما ظهرت قيمة عمل هرم بن سنان والحارث بن عوف ، ولما اقتنع المتلقي بجدوى مقطع المديح من الأساس .

ورد في مقطع المديح واحد وثمانون فعلاً موزعة كالآتي :-

أربعة وثلاثون فعلاً ماضياً ، وستة وأربعون فعلاً مضارعاً ، وفعل أمر واحد . لكن القراءة المتأنية تكشف عن توزيع آخر لهذه الافعال ، فقد سبقت الإشارة أن مقطع المديح مقسم إلى ثلاثة عناصر ، العنصر الاول مديح ، والثاني حكمة ، والثالث مديح ، وقد أظهرت القراءة أن مجموعة المديح الأولى بها خمسة عشر فعلاً ماضياً ، وكذلك مجموعة المديح الأخيرة ، أما مجموع الحكمة التي تخللت المديح فقد ورد بها أربعة أفعال ماضية فقط ، وكأن الشاعر قد قصد إلى تركيز الافعال الماضية في أبيات المديح ، ولعل هذا كان بسبب دلالة الفعل الماضي على الوجوب والتأكيد ، فالشاعر يريد أن يؤكد صفات الممدوح عن طريق هذا الفعل الماضي ، إن استخدام الفعل الماضي في المديح لا يمكن أن يكون عفوياً ، بل هو أمر له دلالته ، ولعل قراءة الأبيات توضح هذا :-

سَعَى ساعِيَا غَيظِ بنِ مُرَّةَ بعدَ ما ... تَبَزَّلَ ما بينَ العَشيرةِ بالدَّمِ
فأَقسَمتُ بالبيتِ الذي طافَ حَولَه ... رِجالٌ بَنَوْهُ مِن قُرَيشٍ وجُرهُمِ
يَميناً لَنِعمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُما ... عَلَى كُلِّ حالٍ من سَحيلٍ ومُبْرَمِ
تَدارَكتُما عَبْساً وذُبيانَ بعدَما ... تَفانَوْا ودَقُّوا بينَهم عِطرَ مَنشَمِ
وقد قُلتما إن نُدرِكِ السِّلمَ واسعاً ... بمالٍ ومعروفٍ من القولِ نَسْلَمِ

لقد اهتز الشاعر عندما (سعى الرجلان) للصلح بين المتحاربين بعد أن (تبزل) ما بينهم بالدم ،عندئذ (أقسم) الشاعر بالبيت العتيق الذي (طاف) حوله رجال (ويلاحظ) دلالة كلمة (رجال) ، (بنوه) من قريش وجرهم ، (وقد يكون الذي بناه الآباء والأجداد) ، وأقسم الشاعر يميناً أنهما لنعم السيدان (وجدا)...(بالبناء للمجهول) على كل حال من سحيل ومبرم ، وذلك لأنهما قد (تداركا) المتحاربين . وبعد أن (تفانوا . وبقوا) بينهم عطر منشم ، وقد (قالا) لابد من تحقيق السلام ، وتحمل الديات .

فالشاعر يريد أن يؤكد (السعي) ويؤكد (التبزل) ، والقسم بأنهما أفضل الرجال وجدا ، كما يريد أن يؤكد عملية (جمع الشمل) إذ (تداركا) المتخاصمين كما يريد أن يؤكد أن الحرب قد أفنت الناس ، وأن الناس قد انطبق عليهم ما انطبق على أولئك الذين استخدموا (عطر منشم) .

في مقابل هذا الاستخدام اللافت للنظر للأفعال الماضية في الأبيات التي جاءت خالصة للمديح ، يبرز الشاعر الفعل المضارع في الابيات التي خصصها للحكمة ، فقد ورد الفعل المضارع تسع مرات في المجموعة الأولى ، وخمسة عشر مرة في المجموعة الأخيرة من أبيات المديح ، بينما ورد اثنتان وعشرون مرة في أبيات الحكمة ، والسبب في ذلك واضح ، فالشاعر يريد للحكمة أن تظل دائمة على مر الزمن ، فاختار لها الأفعال المضارعة ، التي تدل على التجدد والحدوث ، وكثفها في حديثه عن الحكمة ليعطي انطباعاً لدى المتلقي بهذا التجدد وهذا الحدوث ، ويزداد الأمر وضوحاً إذا تبين أن

الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع المديح ستة وأربعون فعلاً ، منها اثنان وعشرون فعلاً في الأبيات الخاصة بالحكمة وعددها سبعة أبيات ، وهذا يعني أن متوسط استخدام الفعل المضارع في كل بيت من ابيات الحكمة قد زاد على ثلاثة أفعال ، بينما متوسط استخدام المضارع في سائر أبيات المديح فعل واحد ، وهو التكثيف للأفعال المضارعة في أبيات الحكمة يعني أن الشاعر يؤكد على معنى تجدد صفات الممدوحين وحدوثها . وقراءة الأبيات توضح هذا ، يقول زهير :-

فلا تَكْتُمُنَّ اللَّهَ ما في صُدورِكم ... لِيَخْفَى ومَهما يُكتَمِ اللَّهُ يَعْلَمِ
يُؤَخَّرْ فيوضَعْ في كِتابٍ فيُدَّخَرْ ... ليومِ الحسابِ أو يُعَجَّلْ فيُنْقَمِ
وما الحربُ إلاّ ما عَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ ... وما هُوَ عَنْهَا بالحَديثِ المرَجَّمِ
متَى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوهَا ذَميمَةً ... وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرَمِ
فتَعْرُكُكُمْ عركَ الرَّحَى بثِفالِهـا ... وتَلْقَحْ كِشافاً ثـم تُنتَج فتُتْئِمِ
فتُنْتِجْ لكُمْ غِلمانَ أشـأمَ كلُّهُـمْ ... كأحمرِ عادٍ ثُمّ تُرضِعْ فتَفْطِـمِ
فتُغْلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلُّ لأهلِهـا ... قُرًى بالعِراقِ مِن قَفيزٍ ودرهَمِ

وهذه الأبيات قد جمعت بين الحكمة ووصف الحرب ، والحرب قد تحدث في أي زمان وفي أي مكان ، وكذلك الحكمة توجه في أي زمان وفي أي مكان ، لذلك كان استخدام الفعل المضارع الدال على التجدد والحدوث أمراً منطقياً في هذا الموضع .

الجزء الأخير من مقطع المديح قد احتوى على خمسة عشر فعلاً مضارعاً ، وخمسة عشر فعلاً ماضياً ، وقراءة الأبيات تقود إلى الوقوف على بعض دلالات الفعل ، وهذه الأبيات التي ورد فيها الفعل الماضي تقول :-

رعَوْا ظِمأَهمْ حتّى إذا تَمَّ أوْرَدُوا ... غِماراً تَسيلُ بالسِّلاحِ وبالدَّمِ
فقضَّوْا مَنايا بينَهمْ ثُمّ أصدَروا ... إلى كَلإٍ مُسْتَوْبَلٍ مُتَوَخَّمِ

فلقد استخدم الشاعر في هذين البيتين خمسة أفعال ماضية ، وهي (رعوا - تم - أوردوا - قضوا - أصدروا) ، فالشاعر يريد الأخبار عن أحداث وقعت بالفعل ، وهذه الأحداث قد حدثت في الزمن الماضي ، والشاعر يريد أن يثبت أنهم (قوم كرام يترفعون بأنفسهم عن إيذاء الجار والرد عليه أو الانتصاص منه)[1] ، وأن هذا الخلق قد صنع ضغطاً متزايداً على نفوسهم ، فهم لا يستطيعون أن يتنازلوا عن صفة الكرم ، وهم في نفس الوقت يتحملون ما لا يتحمله بشر من تصرفات جيرانهم [2] ، ولجوء الشاعر إلى الفعل الماضي في هذا الموقف يضفي على الأحداث درجة من درجات التوكيد ، إذ

[1] د. أحمد محمد علي - معلقة زهير في ضوء نظرية النظم - دار الحديث بالقاهرة - د . ت - ص ٩٠ .

[2] د. أحمد محمد علي - السابق - ص ٩١ .

يريد أن يؤكد هذه التصرفات من هؤلاء القوم الكرام ، كما يريد أن يؤكد تصرفات جيرانهم تجـــاههم ، والفعل الماضي هو الذي يستطيع أن يعبر عن هذا .

يفجأ الشاعر متلقيه بإذا التي تدل على ما يستقبل من الزمان ، رغم أنه يتحـــدث عـــن الزمـــن الماضي ويسعى إلى التركيز عليه ، ولعل السبب في هذا أن الشاعر يريد أن يصور (حركة الأحـــداث في الماضي وتطورها شيئاً فشيئاً ، لتدركها وكأنك تبصرها) [1] ، يؤكد هذا المعنى مســـتخدماً أدوات العطف مثل الفاء في قوله (فقضوا) ، وثم في قوله (ثم أوردوا) .

خصص زهير المقطع الأخير في قصيدته بالحكمة ، ويلاحظ على هذا المقطع أمرين :-

الأول : قلة الأفعال الماضية . الثاني : غلبة أسلوب الشرط عليه .

والحديث عن الحكمة يناسبه الأفعال المضارعة التي تدل على التجدد والحدوث ، وكأن الشاعر يريد أن يضمن لكلماته دوام التجدد ودوام الحدوث ، إذ أنه يريد لكلماته الاستمرار والخلود ؛ وإذا كانت الحكمة حصاد تجارب الماضي ، فإن أسلوب الشرط يدفعها إلى المستقبل وينقلها إليه ، واستخدام أسلوب الشرط في إطار الفعل المضارع يؤكد هذا المعنى ، معنى أن الشاعر يدفع بفكرته إلى المستقبل .

لقد كان زهير موفقاً إلى حد كبير عند استخدام أسلوب الشرط ، والفعل المضارع فـــي أبيـــات الحكمة، فالشاعر قد بلغ من العمر أرذله ، وسئم حياته ، (ومن يعش ثمانين حولاً .... يسأم) ، وهـــو يريد أن يترك ذكرى يعرف بها وتعرف به ، فترك الحكمة المبثوثة في تضاعيف القصيدة والمركزة في آخرها ، وهو يريد أن يدفع بهذه الذكرى إلى المستقبل ، وأن يضمن لها الخروج ، والأســـلوب الـــذي استخدمه الشاعر يحقق له هذه الأهداف ، فاستخدام الفعل المضارع وأسلوب الشرط كلاهما وسيلة جيدة لتحقيق ما سعى إليه الشاعر ولنعد الآن إلى النص وإلى المقطع الذي خصصه الشاعر للحكمة فقد تكرر الفعل المضارع في الأبيات الثلاثة عشر التي خصصها الشاعر للحكمة - تكرر الفعل المضارع ثلاثـــاً وأربعين مرة ، وهي نسبة عالية بلا شك ، ولا يمكن أن تكون قد جاءت جزافاً ولكن الممكن والمعقول أن يكون الشاعر قد قصد إلى ذلك قصداً ، وتكرر أسلوب الشرط في نفس الابيات فـــي تســـعة عشـــر موضعاً ، وهي نسبة عالية أيضاً ، وأن تسعة أبيات متتالية بدأت بأسلوب الشرط وبأداة واحدة هي (من) مما يوحي بأهمية هذه الأداة عند الشاعر ، إن تركيز الشاعر على الأفعال المضارعة وأسلوب الشـــرط يتضح من قراءة الأبيات الآتية :

وَمَن يُوفِ لا يُذْمَمْ وَمَن يُفْضِ قَلْبُهُ إلى مُطمئنِّ البِرِّ لا يَتَجمجَـمِ
وَمَن يَبْـغِ أَطْـرافَ الرِّماحِ يَنَلْنَهُ ولو رامَ أن يَرقَى السَّماءَ بسُلَّمِ

[1] د. أحمد محمد علي – معلقة زهير في ضوء نظرية النظم – ص ٩٠ .

ومَن يكُ ذا فضْلٍ فيبخَلْ بفضلِهِ　　　على قَومِهِ يُستَغنَ عنه ويُذمَمِ
ومَن لا يَزَلْ يسترحِلُ النّاسَ نفسَهُ　　　ولا يُعفِها يوماً من الذّمِّ يَندَمِ
ومَنْ يَغترِبْ يَحسِبُ عدُواً صديقَهُ　　　ومَن لا يكرِّمْ نفسَهُ لا يُكَرَّمِ
ومَنْ لا يذُدْ عَن حَوضِهِ بسلاحِهِ　　　يُهدَّمْ ومَن لا يَظْلِمِ الناسَ يُظْلَمِ

فالواضح أن الشاعر قد كرر في كل بيت أربعة أفعال مضارعة ، عدا البيت الثاني فقد وردت فيه ثلاثة أفعال مضارعة ، كما سبقت الإشارة فإن لهذا التركيز غرضاً فنياً سبق الحديث عنه .

٤- التحليل الصرفي لمعلقة عنترة:

تتجسد في معلقة عنترة مأساة البطل الجريح ، فليس هناك من شيء أقسى على البطل من إحساسه بالعجز ، ولقد كان عنترة هو هذا الفارس البطل الذي أحس بالعجز ، ولعل القراءة المتمهلة للقصيدة تكشف عن هذا الإحساس الذي لازم الشاعر عبر أبيات القصيدة كلها ، والذي بلغ ذروته في قوله :- حلتْ بأرض الزائرين فأصبحَتْ   عَسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مخْرمِ [1]

وفي تساؤله :- كيف المزارُ وقد تربَّعَ أهْلُها   بعُنَيْزتيْنِ وأهْلُنا بالغَيْلَمِ [2]

وفي قوله :- إني عَدَاني أن أزورَك فاعلمي   ما قد عَلِمتِ وبعضُ ما لم تعلمي [3]

فلقد حلت عبلة بأرض الزائرين ، وهم الذين يقومون على حراستها ، والزائرون : الأسود ، فارتبك الشاعر وانعكس هذا على تركيب البيت ، إذ استخدم ألفاظاً توحي بحالة العجز [4] التي يعانيها مثل قوله (عسراً) ، ومثل حديثه عن عبلة بأنها (ابنة مخرم) فلقد ظهر لها أب في القصيدة يحميها ويدافع عنها ، لذلك يندفع الشاعر نحو التساؤل المنبئ عن عجز أيضاً ، وذلك في قوله (كيف المزار) ، ثم يعترف بصعوبة الزيارة (إني عداني أن أزورك فاعلمي) .

فالإحساس بالعجز ، أو مأساة البطل الجريح ، أو الشرخ في جدار البطولة ، هي المحور الذي تدور حوله معلقة عنترة من أولها إلى آخرها . لقد وقف الشاعر على الأطلال وأحس بالعجز تجاهها ، إذ لم يستطع الوصول إلى معنى لم يسبق إليه (هل غادر الشعراء من متردم) ، وأحس بالعجز عندما رفضت الأطلال التجاوب معه :-

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلّمِ،   حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ [5]

---

[1] ديوان الشاعر – ص ١٤٣ ، ولقد جاء في الديوان في إعراب هذا البيت أن (عسراً منصوب على أنه خبر أصبح ، وطلابها مرفوع به) إلا أن ابن الأنباري قال (واسم أصبحتَ مضمر فيه من ذكر عبلة ، ولفظ عسراً خبر أصبحت ، والطلاب مرتفع بمعنى عسر) ، ولكن الإعراب الأول يؤكد حالة الارتباك التي أصابت الشاعر وانعكست على تركيب البيت ، فاستخدم (أصبحت) بتاء المؤنث ، والذي يتبادر إلى الذهن أن يكون اسمها مؤنثاً أيضاً ، ولكن الإحساس بالعجز دفع الشاعر إلى الارتباك ، وظهر هذا على اختيار الشاعر لاسم (أصبحت). راجع إعراب البيت في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري – ص ٣٠٠ ، وفي ديوان الشاعر –ص١٤٣ .

[2] ديوان الشاعر – ص ١٤٤ .

[3] ديوان الشاعر – ص ١٥٤ .

[4] إحساس الشاعر بالعجز يتضح أيضاً من خلال موقفه من رحيل محبوبته ،فكل ما استطاع الشاعر أن يفعله هو أن يصف الموقف، (فإنما زمت ركابكم بليل مظلم) وقوله (ما راعني) فكل ما أفزع الشاعر هو (حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمخم) لم وقف يحصي هذه الحمولة (فيها اثنتان وأربعون حلوبة) وهذا فعل العاجز الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً .

[5] ديوان الشاعر – ص ١٤٢ .

فاندفع صارخاً كالأسد الجريح قائلاً :-

يا دَارَ عبلة بالجِواءِ تكلمي	وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي

إذ تكرر فعل الأمر ثلاث مرات في البيت (تكلمي - عمي - اسلمي) وتكرر النداء مرتان (يا دار عبلة ، دار عبلة) ، وتكرار اسم المحبوبة يشي بلهفة الشاعر وعجزه في آن واحد .

وفي حديث الشاعر عن الغزل يلمح المتلقي الإحساس بالعجز ، الذي يسيطر على الشاعر ، ولعل في قراءة الابيات التالية ما يؤيد هذا الفرض :-

إن كنتِ أزمعتِ الفِراقَ فإنما	زُمّتْ ركابكُم بليلٍ مظلم
ما راعني إلا حَمولةُ أهلِها	وسْطَ الدِّيار تَسَفُّ حبَّ الخِمخم
فيها اثنتانِ وأربعون حَلُوبةً	سُوداً كخافيةِ الغُراب الإسحم (1)

لقد أسرف الشاعر في حديثه عن اللون الأسود ، فوصف (الليل) بأنه مظلم ، و(الحمولة) تسف حب الخمخم ، و(الخمخم) بقلة لها حب أسود ، ووصف هذا (السواد) بخافية الغراب ، ووصفه الغراب بأنه (إسحم) ، فكأنها ظلمات سوداء بعضها فوق بعض ، فلماذا هذا السواد المتراكم ؟ هل كان إحساس الشاعر بعجزه تجاه المحبوبة الظاعنة جعل الدنيا (تسود) في عينيه ، فانعكس كل هذا على رؤيته ونظرته للأشياء ، فرأي الدنيا كلها سوداء ؟ ، ربما كان هذا الاحتمال صحيحاً ، بل هو أقرب الاحتمالات إلى الصحة .

يبدأ حديث الشاعر عن الناقة بهذا الاستفهام المنبئ عن عجز :-

هل تُبلِغَنّي دارَها شَدَنيّةٌ	لُعنتْ بمحْروم الشَّراب مُصَرَّم (2)

ويظل يضع مواصفات لهذه الناقة التي يأمل أن تبلغه دار عبلة ، ولن يبلغها ولن يصل إلى عبلة ، وهذا ما يعلنه الشاعر ، أو ما يفهم من أخر بيت في مقطع الناقة وهو قوله :-

إنْ تُغْدفي دوني القِناعَ فإنني	طَبٌّ بأخذ الفارس المُسْتلئم (3)

فإن كان قد عجز عن الوصول إلي عبلة ، فإنه لا يعجز عن الوصول إلى الفارس المستلئم ؛ ثم يبدأ المقطع الذي من أجله أنشدت القصيدة ، - مقطع الفخر - والذي استغرق معظم أبياتها ، ورغم أن

---

(1) ديوان الشاعر - ص ١٤٤ .

(2) ديوان الشاعر - ص ١٤٦.

(3) ديوان الشاعر - ص ١٤٨ .

الشاعر قد أسرف في الحديث عن نفسه وعن شجاعته ، ورسم لنفسه صورة البطل الذي لا يقهــر ، إلا أن الإحساس بالعجز يمكن إدراكه والوقوف عليه في قوله :-

- إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمــي ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمــي
- حالتْ رماح ابني بغيضي دُونكم ونَوَتْ جَوَاني الحرْب مَنْ لم يُجْرِم

وهكذا يظهر جلياً أن الخيط الذي ينظم جميع مقاطع القصيدة ، يمكن تسميته الإحساس بـــالعجز ، أو إن شئت فقل (شرخ في جدار البطولة) وهذا هو المحور الذي تدور حوله القصيدة ، وهذا هـــو الربـــاط العضوي الذي يربط بين كل مقاطعها .

xxxx xxxx xxxx

الزمن الماضي هو الزمن المسيطر في قصيدة عنترة ، والجدول التالي يلقي الضوء على توزيع الأزمنة في مقاطع القصيدة .

	الأطلال	الغزل	الناقة	الفخر	المجموع
الماضــي	١٠	١٢	١٠	٥٩	٩١
المضارع	٤	١٠	٩	٣٥	٥٨
الأمـــر	٣	—	—	٦	٩
المجموع	١٧	٢٢	١٩	١٠٠	١٥٨

جـــدول رقـــم (١٩)

وردت في مقطع الأطلال عشرة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، وثلاثة أفعال للأمر ، والملاحظ أن أفعال الأمر الثلاثة قد وردت في بيت واحد هو قول الشاعر :-

يا دَارَ عبلة بالجِواءِ تكلمي وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي

وأن أفعال الأمر الثلاثة لم تتوجه إلى عبلة ، وإنما توجهت إلى دارها (تكلمي - عمي - اســـلمي) ، وكأن الشاعر قد عجز عن توجيه الأمر إلى عبلة ، فاستعاض عن ذلك بالدار فوجه إليها الأمر ، كمـــا وردت في هذا المقطع أربعة افعال مضارعة ، أحدها منقول لمعنى الماضي ، لدخول (لم) عليه وهـــو (لم يتكلم) ، والآخر ورد حكاية عن الحال الماضية ، وهو الذي ورد في قول الشاعر :-

ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سُفْعٍ رواكدَ جُثَّمِ

والفعل الثالث وقع لتعليل حدث وقع في زمن الماضي ، وهو قول الشاعر :-

فوقفْتُ فيها ناقتي وكأنّها فَدَنٌ لأقضِيَ حاجةَ المتلوِّمِ

والفعل الرابع أسنده الشاعر إلى عبلة ، وهو قوله :-

وتحلُّ عبلةُ بالجواءِ وأهلُنا بالحزْنِ فالصمان فالمُتَثَلَّمِ

ولعل الشاعر قد قصد إلى هذا ، ليثبت دوام واستمرار بعد عبلة عنه ، إن التعبير بالجملة الاسمية في قول الشاعر (وأهلنا بالحزن ...) يؤكد أن الشاعر قد قصد إلى ديمومة بعد عبلة عنه ، وهذا يشي بعجزه عن الوصول إليها .

خلص المقطع إذن للزمن الماضي ، والحديث عن الأطلال حديث عن أشياء كانت ثم زالت ، واستخدام الزمن الماضي يناسب هذا الموقف .

يبدأ الشاعر قصيدته مستخدماً أداة الاستفهام (هل) ، ثم الفعل الماضي (غادر) قائلاً (هل غادر) ، وإذا كان الشاعر قد أسند الفعل غادر إلى الشعراء ، فإنه أيضاً يناسب الحال ، فالمغادرة كما كانت للشعراء – على حسب زعم عنترة – فهي أيضاً للمحبوبة التي تركت المكان ورحلت ، ثم يبدأ البيت الثاني بقوله (أعياك) ، والإعياء والعجز واضحان على عنترة ، الذي استخدم في البيت الثاني مباشرة الفعل (حبست) بعد أداة التوكيد (لقد) في قوله (ولقد حبست بها طويلاً ناقتي) ، فالحبس والإعياء قرينان ، وقد يكون الإعياء من الحبس ، ولقد استمر الحبس زمناً طويلاً ، استغله الشاعر في الشكوى ، وتوجه بشكواه إلى سفع رواكد جثم . فماذا تستطيع أن تقدم الأحجار . إن استخدام كلمة (سفع) في هذا السياق استخدام موح ، فالسفع هي الأحجار ، وأحجار الموقد، والسفع هي النار ، والسفع السواد إلى حمرة ، فكل ما يراه الشاعر في المكان سواد ونيران وصفها بقوله (رواكد جثم) .

يكشف عنترة من استخدام الماضي في قوله :-

حُيّيت من طلَلٍ تقادمَ عهده أقوى وأقفرَ بعد أمِّ الهيثمِ

فلقد استخدم أربعة أفعال ماضية في هذا البيت ، هي (حييت – بالبناء للمجهول – ، تقادم ، أقوى ، أقفر) ، ولعل السؤال الذي يقفز إلى الذهن هنا هو لماذا استخدم الشاعر الفعل (حييت) بصيغة البناء للمجهول ؟ هل عجز الشاعر عن توجيه التحية مباشرة إلى الطلل فلجأ إلى صيغة البناء للمجهول (ليختبئ خلفها) ، ويوجه التحية من خلالها .

xxxxxx xxxxx xxxx

خلا مقطع الغزل من أفعال الأمر ، فإلى من يستطيع عنترة أن يصدر أمراً ؟ هل يستطيع أن يصدر أمراً إلى عبلة ؟ ، وهو ما زال يحس بعجزه تجاهها ؟ ، لذلك كان أمراً منطقياً أن يخلو هذا المقطع – مقطع الغزل – من أفعال الأمر ، وورد فيه اثنا عشر فعلاً ماضياً ، وعشرة أفعال مضارعة، والرجوع إلى هذ الافعال في مواضعها التي وردت فيها ربما يكشف عن أسلوب الشاعر في استخدامها.

يبدأ مقطع الغزل بقول الشاعر (علقتها) ، وصيغة البناء للمجهول في هذا الإطار تثير المتلقي، وتوقظ أحاسيسه ، كما تعطي فرصة للشاعر ليثبت أنه لا دخل له في هذا الحب ، فهو (عُلِّق) بهـا ، كما أن هذا التركيب بمجمله يعطي صورة لهذا الحب وكأنه قد تم في سرعة خاطفة ، فليس من قبيل المصادفة أن يكون الفعل ، ونائب الفاعل ، والمفعول الثاني في هذا التركيب الموحي بأنه لفظة واحدة ، فلقد عمد الشاعر إلى هذا ليظهر سرعة تمكن الحب من قلبه ، كما تعمد من قبل أن يظهر أنه لا دخل له في وقوع هذا الحب بلجوئه إلى صيغة البناء للمجهول .

يتصور الشاعر أن عبلة تتشكك في هذا الحب الذي قد تم سريعاً ، فيتوجه إليها قائلاً :-

ولقد نزلْتِ فَلا تَظُنّي غيره ... مِني بمنزلةِ المحَبِّ المُكْرَمِ

واستخدام كلمة (نزلت) يحتاج إلى وقفة ، فالنزول يكون من أعلى ، فهل هذا اعتراف من عنترة بأن عبلة في مكان ومكانة (أعلى) منه ، وأن حبه لها يجعلها تنزل إليه من عل ، وهل الإحساس بالرق ما زال ملازماً للشاعر ؟ .

لقد خصص عنترة هذا المقطع للغزل ، لكن القارئ يقرأ ويعاود القـراءة ، ليعـرف أوصـاف المحبوبة التي وقع الشاعر في حبها من أول نظرة ، فبم وصف الشاعر محبوبته ؟ في الواقـع ليست هناك صفات للمحبوبة لافتة للنظر أبرزها الشاعر في هذا المقطع ، كل ماوصف به المحبوبة هو قوله :-

– إذ تَسْتَبيكَ بذي غُروب واضحٍ ... عذبٍ مُقَبَّلُهُ لذيـذِ المطْعـمِ

– وكأنمـا نَظَرتْ بعيْنيْ شـادِنٍ ... رَشأ من الغِزْلانِ ليس بتوأم

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن (فمها) ، وفي البيت الثاني يتحدث عـن (عينهـا) ، وتمضـي القصيدة بلا حديث عن أوصاف هذه المحبوبة ، فلماذا ؟ ، هل عجز الشاعر أيضاً عن صف محبوبته ؟.

يورد الشاعر الأفعال (تربع) أي نزلوا في الربيع ، (أزمعت) : أي نويت الفراق ، (زمـت ركابكم) : أي شدت وربطت ، (راعني) : أفزعني ، (نظرت بعيني شادن ، سـبقت) : أي فـارة

التاج ، وهكذا تمضي الأبيات ، ولا يقف المتلقي وعلى صفات لهذه المحبوبة . لقد وصف عنترة الذباب أكثر مما وصف عبلة فقال :

- وخَلا الذُّبابُ بها فليس ببارحٍ غَرِداً كفِعل الشاربِ المترنّمِ
- هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَه بذراعِهِ قدحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجْذمِ

ثمة ملاحظة أخيرة تجدر الإشارة إليها في مقطع الغزل ، فقد ورد في هذا المقطع اثنا عشر فعلاً ماضياً وعشرة أفعال مضارعة ، والأفعال الماضية التي وردت في مقطع الغزل لم يسند الشاعر منهـا إلى عبلة- المحبوبة التي يريد أن يشد إليها الرحال - سوى ثلاثة أفعال ، وكذلك الأفعال المضارعة لم يسند الشاعر منها إلى عبلة سوى ثلاثة أفعال أيضاً . فما معنى هذا ؟ . بلا شك يعتبر هذا غياباً نسبياً عن المقطع الذي يجب أن تكون هي محوره فكل ما أسنده إليها الشاعر من أفعال لم يزد عن ستة ، فلماذا أيضاً هذا الغياب ؟. لعل هذا نوع من عجز الشاعر ، العجز الذي يلازمه في القصيدة كلها وها هو الآن يعجز عن استحضارها في المقطع الذي خصصه لها .

xxxxx xxxxx xxxxx

في حديث عنترة عن ناقته ترد عشرة أفعال ماضية ، في مقابل تسعة أفعال مضارعة ، ويغيب فعل الأمر عن المقطع تماماً ، كما غاب من قبل عن مقطع الغزل ، وكأن الشاعر الذي عجز عن توجيه الأمر إلى محبوبته ، يعجز أيضاً عن توجيه الأمر إلى ناقته ، التي سوف يمتطي ظهرها لتحمله إلى ديار الأحبة .

يصف عنترة الناقة بوصف يستحق الوقوف أمامه وتأمله ، وهو قوله (لعنت) ، فضلاً عن أن الفعل مبني للمجهول ، مما يثير انتباه المتلقي ، فالمعنى القاموسي للفظة لافـت للنظـر ، (فاللعن) حرمان ، (واللعان والملاعنة) يوجبان التفريق ، فمن الذي حرم ؟ ومم حرم ؟ ومن اللـذان سيفرق بينهما؟ . فلعل الشاعر يقصد حرمانه من عبلة ، وحرمان عبلة منه ، والتفريق بينهما ، بقوله (لعنت).

سبقت الإشارة في أنه قد ورد في مقطع الناقة عشرة أفعال ماضية ، وتسعة أفعال مضارعة، ويلاحظ على الأفعال الماضية أن سبعة أفعال منها مسندة إلى الناقة ، وأن الأفعال المضارعة منها ثلاثة أفعال فقط قد أسندت إلى الناقة .وهذا يعني حضوراً نسبياً للناقة في الزمن الماضي،كما يعني غياباً نسبياً لها في الزمن الحالي ، فكما غابت عبلة من قبل عن مقطع الغزل ، تغيب الناقة -حالياً وآنياً عن المقطع المخصص لها ، بينما يستحضرها الشاعر نسبياً في الزمن الماضي . وهذا يعني أن الشاعرقد يئس من الوصول إلى عبلة،في الحال أو في الاستقبال ،فالفعل المضارع الدال على هذا غير موجود في المقطع .

xxxxx xxxxx xxxxx

مقطع الفخر أطول مقاطع القصيدة على الإطلاق ، وهو المقطع الذي قال الشاعر القصيدة من أجله ، ولقد بدأ هذا المقطع بقول الشاعر :-

إنْ تُغْدِني دوني القِناعَ فإنني ـــ طبٌّ بأخذِ الفارس المُستلئم

وفي تصوري أن الشاعر يقيم من خلال هذا المقطع توازناً بين الفخر بنفسه والعجز عن وصوله إلى عبلة ، أفصح عنه منذ البيت الأول للقصيدة .

ولقد وردت في هذا المقطع ستة أفعال للأمر ، ولا غرابة في هذا ، فالشاعر في مقام الفخر ، ولابد من وجود أثر للأمر والنهي لمن يفخر ، ولكن لمن أصدر عنترة أمره ؟ وهل دلت هذه الأفعال الستة على الأمر ، أم أنها قد خرجت عنه لمعنى أخر ؟ وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الرجوع إلى الأبيات . يقول الشاعر :-

أثني عليَّ بما علمتِ فإنني ـــ سَمْحٌ مُخالقتي إذا لم أُظلم

ففعل الأمر (أثني) يتوجه به الشاعر إلى عبلة ، فهل هذا أمر أم رجاء ؟ إن الشاعر يرجو عبلة ويطلب منها الثناء عليه ، فالأمر هنا قد خرج عن معناه الأصلي ، وهناك ثلاثة أفعال موجهة إلى من أسماها جاريته ، وذلك في قوله :-

فبعثْتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي ـــ فتجسَّسي أخبارَها لِيَ واعلمي

لقد أرسل عنترة جاريته !! ، لقد عجز عنترة أن يوجه أمراً إلى عبلة ، فوجهه إلى جاريته وليخدع المتلقي ويشعره بقدرته على الأمر وإصداره .

وهناك فعل موجه من (الفوارس) إلى عنترة ، فيه شيء من الزهو والفخر :-

ولقد شَفى نفسي وأبرأ سُقْمها ـــ قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترَ أقدمِ

والفعل الأخير يقع في دائرة الاعتذار إلى عبلة وهو ما ورد في قوله :-

إنّي عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمي ـــ ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

فالشاعر يعتذر عن عدم قدرته على الزيارة .

هذه هي أفعال الأمر الستة التي وردت في مقطع الفخر ، فهل فيها من شيء يمكن أن يقال عنه أنه أمر صادر من أعلى إلى أسفل ، أمر ورد في إطاره الحقيقي يشعر المتلقي بقدرة الشاعر على إصدار الأمر .

ورد في مقطع الغزل خمسة وثلاثون فعلاً مضارعاً ، وتسعة وخمسون فعلاً ماضياً ، ويلاحظ على هذه الأفعال ما يلي :-

(١) أن هناك عشرة أفعال مضارعة منقوله عن صيغتها بدخول (لم) عليها ، وبذلك يزداد عدد الأفعال الدالة على الأحداث الماضية في المقطع ، مما يجعل المقطع كله واقعاً في دائرة الماضي، وكأن الشاعر لا حاضر ولا مستقبل له يفخر به ، أو يتطلع إليه ، لكنه الماضي فقط. أخرج من هذا أن وقوع المقطع في دائرة الماضي يعتبر أسلوباً من أساليب عملية التوازن ، توازن إحساسه بالعجز تجاه عبلة ، ومحاولة الفخر بالحديث عن أشياء وقعت في زمن الماضي .

(٢) من بين الأفعال المضارعة هناك عشرة أفعال مسندة إلى الشاعر ، وكذلك هناك ثمانية وعشرون فعلاً ماضياً مسندة إليه ، وهذا يعني أن هناك ثمانية وثلاثين فعلاً مسندة إلى الشاعر ، وهذه نسبة عالية بلا ريب ، تؤكد محاولة الشاعر الدائمة للفخر والحديث عن نفسه في مواجهة الحبيبة التي عجز عن الوصول إليها .

xxxxx xxxxx xxxxx

٥- التحليل الصرفي لمعلقة عمرو بن كلثوم

ليست هناك أطلال ، ليقف حيالها عمرو بن كلثوم يبكي ويستبكي ، فالأمر غير هذا ، أو أجل من هذا ، فالعاطفة المسيطرة على الشاعر عاطفة الانتصار لقومه ، وبيان مآثرهم ، وإظهار حقيقتهم ؛ فليست هناك محبوبة يتألم الشاعر لفراقها ، ويذرف الدمع على أطلالها ، بل هناك أمجاد تذكر، ومآثر تظهر ، وحاضر يعلن .

انعكست ثورة الشاعر على قصيدته ، فنسي تقليداً فنياً كان معروفاً ، فلم يقف على الأطلال ولم يسائلها ، ولم يبك ولم يستبك ، فقصيدته خالية من مقطع الوقوف على الأطلال ، ولعلها هي المعلقة الوحيدة من المعلقات السبع التي لم يقف فيها الشاعر على الأطلال ، وبدأ حديثه بذكر الخمر ، واستغرق هذا الحديث أربعة أبيات ، أعقبها بيت خامس هو أقرب إلى الحكمة منه إلى أى غرض آخر حيث يقول الشاعر :- وإنّا سَوفَ تُدرِكُنا المنايا مُقَدَّرَةً لنا ومُقَدَّرِينا [١]

ومن البيت السادس وحتى البيت السابع عشر ، يمزج الشاعر بين الغزل والفخر ؛ إلا ان البيت السابع عشر قريب إلى الحكمة حيث يقول الشاعر :-

وإنّ غداً وإنّ اليومَ رهنٌ وَبعدَ غد بما لا تَعلمينا [٢]

وكأن الشاعر يمهد بين كل مقطع والذي يليه ببيت من الحكمة .

استغرقت معلقة عمرو بن كلثوم على حسب رواية ابن الأنباري أربعة وتسعين بيتاً منها خمسة أبيات يتحدث فيهاعن الخمر ، واثنا عشر بيتاً يتغزل فيها ، وسبعة وسبعن بيتاً خالصة لغرض الفخر ؛ وقد استخدم الشاعر في قصيدته مائتي فعل ، ثمانية أفعال للأمر ، وثلاثة وتسعون فعلاً مضارعاً ، وتسعة تسعون فعلاً ماضياً ، موزعة كالآتي :

	وصف الخمر	الغزل	الفخر	المجموع
الماضي	٤	١٦	٧٩	٩٩
المضارع	٥	٨	٨٠	٩٣
الأمر	٢	٢	٤	٨
المجموع	١١	٢٦	١٦٣	٢٠٠

جدول رقم (٢٠)

[١] شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٧٤ .

[٢] شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٨٦ .

ومن الجدول السابق يمكن الوقوف على النتائج الآتية :-

(١) أن الشاعر متوازن إلى حد كبير في تعامله مع الزمن ، فلم يفرض هيمنة لزمن دون زمن ، فنظر إلى الزمن الماضي نظرته إلى الزمن المضارع ، وهذا يعني أن الشاعر لا يفخر بماضيه وماضي قومه فحسب ، بل الحاضر أيضاً فيه ما يمكن أن يفخر به ، لقد استخدم الشاعر التوازن الزمني ليعبر عن ماضي قومه وحاضره ، هذا في الإطار العام للقصيدة .

(٢) لقد استخدم الشاعر في قصيدته ثمانية أفعال للأمر ، فالشاعر سيد في قومه ، فالأمر والنهي طبع فيه ، فلا عجب أن يواجه المتلقي بالأمر والنهي منذ البيت الأول في القصيدة ، حيث يقول :-

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فاصبَحِينا ولا تبقي خمورَ الأندرينا [١]

" هبي – اصبحينا – لا تبقي " أمر ونهي في أول كلمات القصيدة .

(٣) مقطع الغزل هو المقطع الوحيد في القصيدة الذي يسيطر عليه الفعل الماضي سيطرة واضحة ، فقد ورد في هذا المقطع ستة عشر فعلاً ماضياً ، في مقابل ثمانية أفعال مضارعة ، وكأن الشاعر يريد أن يوحي إلى المتلقي ، بأن حديث الغزل حديث عن أيام قد مضت ، أما الآن فقد جد الجد ، ولا وقت للهو واللعب والغزل ، وهذا يساير منطق الشاعر في قصيدته .

(٤) في مقطع وصف الخمر أربعة أفعال ماضية ، وخمسة أفعال مضارعة ، وفعلان للأمر ، والأفعال الماضية جميعها قد وقعت في إطار الشرط ، وكما هو معروف فإن الشرط بابه المستقبل، والسياق الذي وردت فيه الأفعال كالآتي :-

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيها إذَا ما الماءُ خالطَها سَخِينا
تَجُورُ بِذِي اللُّبانَةِ عَنْ هَوَاهُ إذا مَا ذاقَهَا حتَّى يَلِينا
تَرَى اللَّحِزَ الشحيحَ إذا أُمِرَّتْ عَلَيهِ لمالِهِ فيها مُهِينا [٢]

فهل كان الشاعر يريد نقل دلالة الماضي إلى الحاضر أو المستقبل ، وذلك باستخدام أسلوب الشرط ؟ يغلب على ظني هذا الاحتمال ، فالشاعر يرغي ويزبد ، ويرسل نذر الحرب ، والحديث عن الخمر في جو الحرب حديث معروف عند العرب إذ يربط ابن قتيبة بين الخمر والحرب حيث يقول والعرب (كانوا يشربون الخمر لتزيدهم جرأة وشجاعة)[٣] ، وقد ذكر ابن عبد ربه شيئاً قريباً من هذا ، إذ يقول (ومن منافع الخمر أنها تزيد في القوة ، وتولد الحرارة ، وتهيج الأنفة ، وتسخي البخيل ، وتشجع

[١] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٧١ .

[٢] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٧٢ وما بعدها

[٣] أحمد محمد الحوفي – الحياة العربية من الشعر الجاهلي – مكتبة نهضة مصر – الجزء الأول – ١٩٤٩ – ص ٣٣٥ .

الجبان)[1] .فالحديث عن الخمر بما يدل على الحال أو الاستقبال ، في هذا المقام ، أمر يتفق مع الجو العام للقصيدة التي تحمل نذر الحرب .

الأفعال المضارعة الخمسة هي (لا تبقي – تجور – يلينا – ترى – تدركنا) والفعل الأول منها دخلت عليه أداة النهي (لا) ، إلا أن النهي يتوجه إلى عدم إبقاء شيء من الخمور ، فالشاعر يريد أن يشرب (خمور الأندرينا) كلها ، لأنه يريد الشجاعة كلها ، والقوة كلها ، والإقدام كله ؛ والفعل (تجور) صفة للخمر ، يمدحها به إذ تميل صاحب الحاجة عن حاجته ، وكذلك الفعل (يلين) ، فالخمر – عنده – تنسي الهموم والحوائج أصحابها ، فإذا شربوها لانوا ونسوا أحزانهم وحوائجهم[2] ؛ فالفعل (يلينا) يقع أيضاً في إطار الحديث عن مدح الخمر ؛ وأما الفعل (ترى) فإنه ينقل المتلقي إلى مجلس الشراب مباشرة ليشاهد ويرى أثر الخمر في البخيل إذ تحوله إلى شخص آخر ، شخص مهين لماله . وكأنه يمدح الخمر أيضاً . والشاعر يقرر :– أننا نشرب الخمر ونعلّ منها لأننا نوقن أنه سوف (تدركنا المنايا) . وهكذا يظهر أن الفعل(تدرك) قد وضع في سياق جعله وكأنه أحد مسببات الشراب . لذلك يمكن القول أن استخدام الزمن المضارع إنما كان في مجموعه مدحاً للخمر التي تورث الشجاعة والإقدام ، وتحث على السخاء والكرم . كما كانوا يعتقدون .

(٥) من الجدول السابق يتضح أن الشاعر قد استخدم في مقطع الخمر أحد عشر فعلاً موزعة من حيث بنائها الصرفي كالآتي : –

ستة أفعال ثلاثية ، وخمسة أفعال رباعية ، وليست هناك أوزان أخرى ، ويلاحظ على الأفعال الرباعية أنها قد وردت على صيغتين هما : (أفعل) ، (فَاْعَل) ، فلقد وردت منها أربعة أفعال على وزن (أفعل) ، وفعل واحد على وزن (فَاْعَل) هو (خَاْلَط) والأفعال التي وردت على وزن (أفعل) هي (تبقى/ أبقى ، أمرت / أمَرّ ، تدركنا / أدرك ، فاصبحينا / أصبح) ؛ وهذا يدل على ميل واضح تجاه الأفعال الثلاثية ، كما يدل على إيثار صيغة أفعل في الرباعي .

xxxxxx xxxxx xxxxx

في مقطع الغزل ستة عشر فعلاً ماضياً ، وثمانية أفعال مضارعة ، وفعلان للأمر ، وقد سبقت الإشارة إلى السبب الذي من ورائه كثف الشاعر من استخدام الزمن الماضي ، كما سبقت الإشارة إلى فعل الأمر . والذي أريد أن ألفت النظر إليه في هذا الجانب هو البناء الصرفي للأفعال المستخدمة في مقطع الغزل .

---

[1] أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه – العقد الفريد – الطبعة الأولى – الجزء الرابع – ١٩١٣ – ص ٣٣٥ .

[2] شرح المعلقات السبع للزوزني – ص ١٦٤ .

فلقد استخدم الشاعر أربعة عشر فعلاً ثلاثياً ، وثمانية أفعال رباعية ، وثلاثة افعال خماسـية ، وفعلاً واحداً سداسياً . فالزيادة العددية للأفعال الثلاثية سمة واضحة عند الشاعر ، يليهـا فـي العـدد الأفعال الرباعية .

هناك صيغتان استخدمهما الشاعر للأفعال الرباعية هما :-

(أ) صيغة (أفعل) وقد استخدم الشاعر في هذا الوزن ستة أفعال هي:

(أخبر / أرى / أضل / أعرض / أحدث / أقر) .

(ب) صيغة (فعّل) وقد استخدم الشاعر فعلين في هذا الوزن هما (خبّر / رجّع) .

ويبدو أن استخدام الشاعر لصيغة (أفعل) سمة أخرى من سماته .

في وزن الخماسي ، استخدم الشاعر ثلاثة أفعال على وزنين هما :-

(أ) وزن (تفعّل) فقد استخدم الشاعر في هذا الوزن فعلين هما (تربّع / تذكّر) .

(ب) استخدم الشاعر فعلاً محذوف العين وهو(اشتقت) وأصله (اشتاق) على وزن (افتعل) ، حذفت عين الفعل عند اتصاله بضمير المتكلم تجنباً لالتقاء الساكنين ، فصار الفعل (اشتقت) على وزن (افتلت) .

xxxxxx xxxxx xxxxx

ورد في مقطع الفخر مائة وثلاثة وستون فعلاً ، استخدم الشاعر منها مائة وأربعة عشر فعـلاً ثلاثياً ، وأربعة وثلاثين فعلاً رباعياً ، وثلاثة عشر فعلاً خماسياً وفعلين سداسيين ، وبتحليل هذه الأفعال وجد أنها قد وردت على عدة أوزان ، وزنان في السداسي ، وثلاثة أوزان في الخماسي ، وثلاثة أوزان في الرباعي ، أما الثلاثي فأوزانه متعددة ، والجدول الآتي يبين توزيع الأفعال على الأوزان المختلفة .

الثلاثي	الرباعي				الخماسي				السداسي		
	أفعل	فعّل	فاعل	المجموع	تفاعل	انفعل	افتعل	المجموع	افعلل	استفعل	المجموع
١١٤	١٦	١٢	٦	٣٤	١	٢	١٠	١٣	١	١	٢

جدول رقم (٢١)

ويلاحظ على هذا الجدول ما يلي :-

(أ) سيادة الأفعال الثلاثية سيادة مطلقة،وكأنها إحدى سمات الشاعر ،فلقد ورد في هذا المقطع مائة وأربعة عشر فعلاً ثلاثياً من مجموع الأفعال الواردة في المقطع كله والبالغ عددها مائة وثلاثة وستون فعلاً.

(ب) الزيادة النسبية لوزن (أفعل) في الرباعي عن سائر الأوزان الأخرى، وكأنها أيضاً إحدى سمات الشاعر ، ويلاحظ على جميع الأفعال الواردة في هذا الوزن أن همزتها جميعاً للتعدية في حين أن الصرفيين يوردون عشرة معان لوزن (أفعل) [1]، اقتصر الشاعر على معنى واحد منها ، وهو معنى التعدية ، وكأن التعدية هذه ، إحدى شفرات الشاعر الموحية إلى خصومه الألداء (بني بكر بن وائل) أو إلى الملك الجالس للحكم بين الفريقين (عمرو بن هند).

(ج) في وزن الخماسي ، يلاحظ تركيز الشاعر على وزن (افتعل) فقد أورد الشاعر في هذا الوزن عشرة أفعال ، من مجموع الأفعال الخماسية البالغ عددها ثلاثة عشر فعلاً ، ويأتي وزن (انفعل) لعدة معان [2]، إلا أن الشاعر قد ركز على معنى واحد منها جاءت غالبية الأفعال لتفيد هذا المعنى ، وهو معنى التشارك . ولجوء الشاعر إلى هذا المعنى يخدم غرض القصيدة ، فالخصومة تكون بين طرفين ، ويشتركان فيها ، والفخر يكون بين طرفين ، قد يشتركان في صفة ، إلا أن أحدهما قد تفوق على الأخر في هذه الصفة ؛ لذلك يمكن القول أن استخدام الشاعر لمعنى التشارك في وزن (افتعل) استخدام موح ومقصود .

(د) في مقطع الفخر أربعة أفعال للأمر ، وجهها الشاعر كلها إلى عمرو بن هند ، وردت في سياق الزجر والتعنيف ، حيث يقول :-

١٨ - أَبَا هِنْدٍ فلَا تَعجَلْ عَلَينَـا وأَنظِرْنا نُخَبِّـرْكَ اليَقِينَـا
٤٦- تهَدَّدْنا وأَوْعِـدْنا رُوَيـداً مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتَـوِينَـا
٧٨- أَلَا سَائِلْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا ودُعْمِيًّا فكيفَ وَجَدْتُمُـونَا

[1] راجع الأستاذ الدكتور إبراهيم الإدكاوي – دلالات الأفعال في علم التصريف – الطبعة الأولى – ١٩٩٠ – ص ٨٩ وما بعدها .
[2] الأستاذ الدكتور إبراهيم الإدكاوي – دلالات الأفعال في علم التصريف – الطبعة الأولى – ١٩٩٠ – ص ٩٧ وما بعدها .

٦- التحليل الصرفي لمعلقة الحارث بن حلزة

قصيدة الحارث بن حلزة واحدة من القصائد التي سجل فيها الشاعر مآثر قومه ومفاخرهم ، إذ تتناطح هذه القصيدة مع قصيدة الشاعر عمرو بن كلثوم تناطح الشاعرين في مجلس عمرو بن هند .

الظرف التاريخي ، والمكان الذي أنشدت فيه ، يحتمان على الشاعر أن تكون قصيدته سجلاً تاريخياً لمآثر قومه ومفاخرهم ، كما أن البناء الفني المحكم ، وأسلوب الشاعر في تناول الأفكار وترتيبها، يدحضان الفكرة القائلة بأن الشاعر قد ارتجل هذه القصيدة ارتجالاً في مجلس الملك عمرو بن هند .

المحور الذي تدور حوله قصيدة الحارث هو الفخر ، فقد وقف الشاعر على الأطلال ، ووصف ناقته في أربعة عشر بيتاً ، وفخر وفاخر في سبعين بيتاً ، فعدد أبيات القصيدة – على حسب رواية ابن الأنباري – أربعة وثمانون بيتاً ، وقد استخدم الشاعر في القصيدة ثمانية وستين فعلاً ماضياً ، وسبعة وأربعين فعلاً مضارعاً ، وثلاثة أفعال أمر ، موزعة كالآتي :-

	الأطلال	الناقة	الفخر	المجموع
الماضي	٥	٤	٥٩	٦٨
المضارع	٦	٤	٣٧	٤٧
الأمر	—	—	٣	٣
المجموع	١١	٨	٩٩	١١٨

جدول رقم (٢٢)

وقراءة الجدول السابق تدل على ما يلي :-

(١) خلو مقطعي الأطلال ووصف الناقة من أفعال الأمر ، وأن أفعال الأمر الثلاثة التي وردت في القصيدة كانت في مقطع الفخر ، والأفعال الثلاثة موجهه إلى بني تغلب ، ووردت في أبيات متتالية ، حيث يقول الشاعر :-

٤٠- فاتْرُكُوا البغيَ والتَّعــدِّي وإمَّــا ... تتعَـاشَوْا ففي التَّعـاشِـي الـدَّاءُ

٤١- وأذكروا حِلفَ ذي المَجَازِ وما قُــ ... ـدِّمَ فيــه العُهــودُ والكُفَــلاءُ

٤٢- حَذَرَ الخَوْنِ والتَّعدِّي وهَـلْ يَـنْـ ... ـقُضُ مـا في المَهَـارِقِ الأَهْـواءُ

٤٣-واعْلَمُـوا أنَّـا وإيـاكُـمْ فيـــ ... ـمَا اشتَرَطْنا يوَم اختلفنـا سَـواءُ[1]

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٤٧٧ وما بعدها .

والأفعال الثلاثة إنما جاءت لتفيد الوعيد والتهديد والتوبيخ (فاتركوا – واذكروا – واعلموا) .أما خلو مقطعي الوقوف على الأطلال ووصف الناقة من أفعال الأمر ، فذلك لأن الشاعر لا يعيش قصة حب، ولا يعاني آلام الفراق ، وليست هناك (أسماء) بعينها ليأمرها أو ينهاها ، فالشاعر مشغول بأمر الفخر على عدوه في المجال السياسي ، والإعلامي ، كما حققته من قبل القبيلة كلها في المجال العسكري .

(٢) يبدأ الشاعر قصيدته متوازناً في نظرته واستخدامه للأزمنة ، فقد ورد في مقطع الأطلال خمسة أفعال ماضية ، وستة أفعال مضارعة ، وورد في مقطع وصف الناقة أربعة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، والأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الأطلال وردت على النحو الآتي :-

١- آذَنَتْنـا بِبَيْنِهـا أَسْـمَاءُ ... رُبَّ ثـاوٍ يُمَـلُّ منـه الثَّـواءُ
٥- لا أَرَى مَنْ عَهِدتُ فيها فأَبْكي الـ ... ـيومَ دَلْهـاً وما يَـرُدُّ البُكـاءُ
٦- وبِعَيْنيكَ أَوْقَـدَتْ هنـد النـا ... رَ أخيـراً تُلْـوِي بها العَلْيـاءُ
٧- أَوْقَـدتْها بين العَقيـقِ فشخصيـ ... ـنِ بعـودٍ كمـا يَلُـوحُ الضِّياءُ

فالأفعال (يمل – أرى – أبكي – يرد – تلوي – يلوح) أفعال مضارعة وردت في مقطع الأطلال ، ويلاحظ عليها ما يلي :-

(أ) أن فيها فعلاً واحداً مبنياً للمجهول ، وخمسة أفعال مبنية للمعلوم .

(ب) أن فيها فعلاً واحداً رباعياً وخمسة أفعال ثلاثية الأصل .

(ج) أن فيها فعلاً واحداً وقع في إطار التشبيه ، وخمسة افعال خلت من ذلك .

(د) أن فيها فعلين وردا مسبوقين بأداة نفي وأربعة أفعال مثبتة .

(هـ) أن فيها أربعة أفعال معتلة ، وفعلين صحيحيين ، ورد الحرف الأخير منهما مشدداً ،وهما:- (يمل / ملّ – يرد / ردّ)

(و) أن فعلين فقط قد أسندا إلى ضمير المتكلم هما (أرى – أبكي) .

ومن الملاحظات السابقة يمكن الوقوف على ما يلي :-

(١) لقد غادرت أسماء ، وبقيت أطلالها ثاوية ، في تلك الأماكن التي حددها في الأبيات الثاني والثالث والرابع ، وأنه- أي الشاعر – في حالة تجعله لا يهتم كثيراً بتلك الأطلال الثاوية (رب ثاو يمل منه الثواء) ، فالشاعر مشغول بأمر أجل وأعظم من أطلال أسماء الثاوية .

(٢) لقد طوف الشاعر بالأماكن التي كان يلتقي فيها وأسماء ، فلما لم يجدها شرع في البكاء ، إلا أنه تذكر أن الأمر أكبر ، وأن الموقف ليس موقف بكاء ، فاستجمع قواه ، وعزى نفسه بنفسه قائلاً (وما يرد البكاء) فلا فائدة مرجوة منه ؛ فلن تعود أسماء لأنه لا وجود لها من الأساس .

(٣) يتوجه الشاعر إلى أخرى ، ليس لها وجود على أرض الواقع ، أطلق عليها اسم (هند) أي هند أوقدت هذه النار ، في مكان قد حدده الشاعر ، وأن الشاعر قد (تنور) هذه النار من بعيد .

(٤) لقد استخدم الشاعر فعلاً مضارعاً رباعي الأصل (تلوي / ألوي) كما استخدم فعلاً ماضياً رباعياً أيضاً (أوقدت) والفعلان مسندان إلى هند ، مع ملاحظة ما في (الإلواء) من جهد ومشقة ، وما في الإيقاد من دمار يأتي على الأخضر اليابس .

(٥) بالتأكيد هناك غرض من وراء استدعاء اسم (هند) في هذا السياق ، فإذا كانت هند أم الملك الذي أنشدت القصيدة في مجلسه ، وإذا كان جحد الحق أحد المعاني المحتملة للفعل (ألوي / تلوي)؛ فهل كان الشاعر يتوقع حيفاً من (عمرو بن هند) ، وأن هذا الحيف ستترتب عليه حروب يصطلي الخصمان بنيرانها ، ولا يلحق الملك منها شيء ، لذلك توجه إليه قائلاً (هيهات منك الصلاء) بكاف الخطاب ، رغم أن السياق يرشح لاستخدام ضمير المتكلم إذ يقول الشاعر :-

٨- فتَنَوَّرْتُ نارَها من بعيدٍ بخَزَازَ هيهاتَ منكَ الصِّلاءُ

يغلب على ظني هذا الاحتمال ، يؤيده سياق النص من ناحية ، ويؤيده ما رواه ابن الأنباري وغيره ، من أن عمرو بن هند كان يؤثر بني تغلب على بكر [١] من ناحية أخرى ؛ وعلى هذا فالشاعر يرشح باستخدام اسم هند ، إلى الحيف المتوقع من الملك ، والتي سوف تنتج عنه حروب ، لن يكون الملك من المصطلين بنيرانها ، ولن يلحقه لهيبها .

(٦) سبقت الإشارة إلى أن الشاعر قد استخدم في مقطع الأطلال ستة أفعال ماضية ، وخمسة أفعال مضارعة ، مرتبة على حسب ورودها في النص كالآتي (آذنتنا - يمل - لا أرى - عهدت - فابكي - ما يرد - أوقدت - تلوي - أرقدتها - يلوح - تنورت) ويلاحظ على الأفعال المضارعة - كما سبقت الإشارة - أنها قد ضمت الفعل (أرى) المسبوق بأداة النفي (لا) ، كما ضمت الفعل (يرد)المسبوق بأداة الاستفهام (ما) ويلاحظ أن الاستفهام في هذا السياق قد أفاد النفي . فلو استبعدنا الفعلين المنفيين (لا أرى - ما يرد) وأعدنا ترتيب الأفعال هكذا (آذنتنا - يمل - عهدت - فابكي - أوقدت - تلوي - أرقدتها - يلوح - تنورت) لوجدنا أن كل فعل مضارع محصور بين فعلين من الأفعال الماضية ، وكأن الشاعر قد عمد إلى هذا ليقيد من انطلاق الفعل المضارع في أجواء المقطع ، ويجعله محصوراً في دائرة ضيقة ، متقوقعاً داخل أحرفه وفي إطارها لا يتعداها إلى غير ذلك . فلماذا ؟ .

---

[١] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٤٣٢ .

القصيدة في إطار الفخر ، والشاعر مخلص لهذا الغرض ، ولا يريد أن يشوش عليه بفكرة أخرى تطغى عليه ، والفخر يناسبه الحديث عن الماضي ، وما فعل الآباء والأجداد ، فلذلك يحاول الشاعر أن يفرض هيمنة للزمن الماضي على القصيدة ، لا من خلال الزيادة العددية للأفعال الماضية في القصيدة فحسب ، بل – أيضاً – بفرض نوع من الحصار على الفعل المضارع المستخدم في القصيدة ؛ لا ضير من استخدام المضارع ولكن بالطريقة التي يريدها الشاعر وبالأسلوب الذي يحقق هدف القصيدة الاستراتيجي .

xxxxx xxxxx xxxxx

وردت في مقطع الناقة أربعة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، جمعتها الأبيات الستة التي شغلت هذا المقطع ، ووردت على النحو التالي :-

٩ – غَيرَ أَنّي قَدْ أَستَعِينُ على الهـَ ... ـمّ إذَا خَـفَّ بالثَّـوِي النَّجـاءُ
١٠– بـِزَفـوفٍ كـأنهـا هِقـلَةٌ أ ... مُّ رئـالٍ دَوِّيـةٌ سَقْفـاءُ
١١– آنَسَت نَبْأةً وأفـزَعَهـا القَـ ... ـنّاصُ عَصْراً وقَد دنا الإمساءُ
١٢– فَتَرَى خَلفَهَا مِنَ الرَّجْعِ والوَقْـ ... ـعِ مَنيناً كأنَّـه إهبـاءُ
١٣– وطِراقاً مِـنْ خَلفِهِـنَّ طِـراقٌ ... ساقطاتٌ تُلوِي بها الصَّحـراءُ
١٤– أتلَهّى بها الهَـوَاجِـرَ إذْ كُـ ... ـلُّ ابـنِ هَـمٍّ بَليـّةٌ عَميـاءُ

فالأفعال التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع هي على الترتيب (أستعين – خف – آنست – أفزعها– دنا – فترى – تلوي – أتلهى) ويلاحظ على هذه الأفعال ما يلي :-

(أ) أنها قد بدأت بفعل مضارع ، وانتهت بفعل مضارع ، وكأن الشاعر يريد في هذا المقطع أن يقيد الفعل الماضي ، ويدع الفرصة للفعل المضارع يعبر به عن أوصاف الناقة ما شاء له أن يعبر . وهذا أمر منطقي ، فإذا كان الشاعر قد قيد المضارع في مقطع الأطلال الثابتة الجامدة الثاوية ، فلابد له في مقطع الناقة المتحركة المسرعة التي امتلأت حيوية ونشاطاً ، لابد له في هذا المقطع أن يفك عقال الفعل المضارع ، لأنه هو الأقدر على التعبير في هذا المجال .هذا فضلاً عن أن الناقة هي وسيلة مواصلاته التي حملته إلى عمرو بن هند ، فلابد أن يضفي عليها قدراً من الحيوية والحركة ، لتكون هذه شفرة موحية إلى الملك الذي جلس للحكومة بين المتنازعين .

(ب) يلاحظ على الأفعال المضارعة أنها قد استغرقت جميع أبنية الأفعال ، فمنها الثلاثي (ترى) ، ومنها الرباعي (تلوي) ، ومنها الخماسي (أتلهى) ، ومنها السداسي (أستعين) ، بينما استغرقت الأفعال الماضية البناء الرباعي في (آنست – أفزعها) ، والثلاثي في (خف – دنا)؛

وكأن الشاعر يريد من خلال ذلك أن يفرض سيادة من نوع أخر للفعل المضارع الذي يناسب الحديث عن وصف الناقة .

(ج) يلاحظ على الأفعال الماضية أنها قد وردت متتالية (خف – آنست – أفزعها – دنا) ، وأن ثلاثة منها قد وردت في بيت واحد هو :-

آنستَ نَبْأةً وأفزَعَها القَـ ـنّاصُ عَصْراً وقَد دنا الإمساءُ

بينما ورد الفعل المضارع موزعاً في أبيات المقطع ، وكأن الشاعر يريد أن يفرض حضوراً لهذا الفعل دون ذاك ، إيماناً منه بأن لكل زمن طاقته التعبيرية والتي تصلح في موضع ولا تصلح في غيره من المواضع .

(د) لم يرد أي من الأفعال المضارعة في إطار النفي – كما حدث في مقطع الأطلال – بل وردت ثلاثة أفعال ماضية في إطار التشبيه هي (آنست – أفزعها – دنا) مما يوحي بأن الشاعر يريد تغييب دلالة الماضي عن المقطع ، فناقته لا تعيش في الماضي وإنما تعيش في الحاضر والواقع الملموس ، والذي أريد أن أخلص إليه من هذا ، هو أن الشاعر يتعامل مع الزمن بوعي تام ، فلقد رأيناه في مقطع وصف الناقة ، غير ما رأيناه في مقطع الوقوف على الأطلال فاختار لمقطع الناقة الزمن المضارع وجعل له السيادة ، بينما يختار لمقطع الأطلال الزمن الماضي وجعل له السيادة في المقطع ، فلكل مقطع عنده أدواته التعبيرية التي تناسبه .

xxxxx xxxxx xxxxx

مقطع الفخر هو العمود الفقري ، وهو المحور الذي تدور حوله القصيدة ؛ ولقد استغرق هذا المقطع سبعين بيتاً من عدد أبيات القصيدة البالغ أربعة وثمانين بيتاً . وقد وردت في هذا المقطع ثلاثة أفعال أمر سبقت الإشارة إليها ، كما ورد سبعة وثلاثون فعلاً مضارعاً وتسعة وخمسون فعلاً ماضياً . ورغم أن هذه الأرقام تظهر سيطرة الفعل الماضي على المقطع ، إلا أن الشاعر قد عمد إلى وسائل أخرى ليدعم من خلالها هيمنة الزمن الماضي ، من هذه الوسائل :

(أ) دخول (لم) على الفعل المضارع ، و(لم) كما هو معروف أداة للجزم والنفي والقلب ، إذ تحول دلالة المضارع إلى الماضي ، وقد ورد ذلك في ثلاثة أبيات هي :-

٥٣- لمْ يخَلّوا بني رِزاحٍ ببَرقا ءِ نِطاعٍ لهمْ عليهِـمْ دُعَـاءُ
٥٥- وأتَوهُمْ يَسترجِعون فلَم تَر جِعْ لهُمْ شامَةٌ ولا زَهـراءُ
٦٤- لم يَغُرّوكمْ غُروراً ولكن يَرفع الآلُ جَمْعَهُمْ والضَّحَاءُ

فلقد حولت (لم) الفعل (يخلون) عندما دخلت عليه (لم يخلوا) إلى (ما خلوا) ، لقد أفقدته دلالة المضارعة ، وهكذا سائر الأفعال .

(ب) استخدم الشاعر عشرة أفعال مسبوقة بأداة نفي (لا- ليس- ما) وإذا كان الفعل حدث+زمن،وإذا كان النفي منصباً على الحدث دون الزمن ، فمعنى هذا أن اللفظة قد أصبحت بعد دخول أداة النفي عليها زمناً بلا حدث،وهل هناك فعل بلا حدث ؟وما قيمة هذه اللفظة بعد تجريدها من الحدث ؟

لقد أراد الشاعر أن يفرغ (الفعل المضارع) من محتواه ، فأدخل عليه أداة النفي / النهي ، وذلك في إطار محاولته فرض الزمن الماضي على المقطع .

(ج) لقد بدأ الشاعر المقطع بالفعل الماضي(وأتانا)،وأنهى المقطع بستة أفعال ماضية(فديناهم ، جزعنا- وحَرّ - ولدنا - أتانا - ولَت) وذلك في محاولة لتقييد الفعل المضارع ، وحصره بين الأزمنة الماضية .وقد يتوهم أحد أن القصيدة / المقطع ، انتهت بفعل مضارع وذلك في قول الشاعر :-

٨٤- مِثلُها تخرجُ النَّصيحةَ للقو ْم فلاةٌ مِن دونها أفلاءُ

والواقع أن الفعل (تُخْرِجُ) قد وردفي سياق التمثيل ، فبعد أن ذكر قرابته للملك ، أردف أن مثل هذه القرابة تخرج النصيحة .

(د) لقد استخدم الشاعر في قصيدته سبعة أفعال مضارعة مبنية للمجهول ، ستة أفعال منها بمقطع الفخر،وقد احتوى البيت الأول من أبيات المقطع فعلين من هذه الأفعال الستة ،وذلك في قوله :-

١٥- وأتانا عن الأراقمِ أنبا ءٌ وخَطبٌ نُعنَى به ونُساءُ

في تصوري أن الشاعر قد عمد إلى هذا في أول أبيات المقطع ، وذلك في محاولة منه لتجاهل خصمه ، كما وردت في القصيدة أربعة أفعال ماضية في صورة البناء للمجهول كلها في مقطع الفخر ، وتشترك مع الأفعال المضارعة في قصد تجاهل الفاعل وذلك في مثل قول الشاعر :-

٣١- أو مَنعتم ما تُسألون فمَن حـُـ ـدِّثتموهُ لهُ علينا العَلاءُ

النية مبيتة عند الشاعر على تجاهل الفاعل في قوله (ما تسألون) ، (حدثتموه) .

لقد استخدم الشاعر في قصيدته مائة وثمانية عشر فعلاً ، منها تسعة وسبعون فعلاً ثلاثياً وثمانية وعشرون فعلاً رباعياً ، وتسعة أفعال خماسية ، وفعلان سداسيان ، ويلاحظ على الأفعال الرباعية أنها قد وردت على وزنين فقط هما (أفعل ، فعّل) ، فقد ورد في القصيدة عشرون فعلاً على وزن (أفعل) وثمانية أفعال على وزن (فعّل) ، أما الخماسية فقد وردت موزعة على أربعة أوزان ، خمسة أفعال على وزن (تفعل) ، فعلان على وزن (افتعل) ، وفعل واحد على وزن (انفعل) ، وفعل واحد على وزن (تفاعل) ، أما الفعلان السداسيان فقد وردا مزيدين بالهمزة والسين والتاء .

٧- التحليل الصرفي لمعلقة لبيد

معلقة لبيد بن ربيعة واحدة من المعلقات التي اختلفت رؤى النقاد حولها ، ولعل ما أثاره الدكتور طه حسين حول هذه المعلقة ما زال عالقاً بالذهن [١] ، وكذلك رد الاستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي[٢]، والذي نقض فيه رأي الدكتور طه حسين .

إلا أن هذه الدراسة لن تقف طويلاً أمام هذه الأقوال ، ولن تعتمد كثيراً على النقول ، لكنها سوف تتوجه إلى النص مباشرة تتعامل معه وتحاوره ، تثيره وتناقشه ، ولن تعتمد على أحكام مسبقة ، بل سوف تترك ذلك لنتيجة الحوار مع النص ، فاستلهام النص وإثارته أساس هذه الدراسة وعمادها .

إن القراءة المتأنية للقصيدة تظهر أنها تتكون من خمس وحدات هي على الترتيب كالآتي :-

١- وحدة الأطلال واستغرقت أحد عشر بيتاً .
٢- وحدة الحبيبة الظاعنة ، واستغرقت عشرة أبيات .
٣- وحدة الناقة ، وقد استغرقت ثلاثة وثلاثين بيتاً .
٤- وحدة الفخر بالنفس ، وقد استغرقت ثلاثة وعشرين بيتاً .
٥- وحدة الفخر بالقبيلة ، وقد استغرقت أحد عشر بيتاً.

وهكذا يظهر أن عدد أبيات القصيدة على حسب رواية ابن الأنباري ، قد بلغ ثمانية وثمانين بيتاً، **كما تظهر القراءة أيضاً أن توزيع الأفعال في هذه القصيدة كان على النحو التالي :-**

	الأطلال	الحبيبة الظاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
الماضي	١٦	١٤	٥١	٣٠	١٠	١٢١
المضارع	٤	٣	٢٢	٢٠	٨	٥٧
الأمر	---	٢	---	---	١	٣
المجموع	٢٠	١٩	٧٣	٥٠	١٩	١٨١

جدول رقم (٢٣)

---

(١) تناول الدكتور طه حسين هذه المعلقة بالتحليل في كتابه حديث الأربعاء ووصفها بأنها (بناء متقن محكم لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله) ٣٢/١ - ط ٩ - دار المعارف بمصر .

(٢) د. محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب -فرع الأسكندرية -ط٣ - ١٩٧٨- ص ١٤٥ وما بعدها .

وأول ما يستلفت النظر في هذا التوزيع ، ندرة أفعال الأمر ، فقد خلت منها كل من وحدة الناقة والأطلال والفخر بالنفس ، وورد في وحدة الحبيبة الظاعنة فعلان ، وفعل واحد في وحدة الفخر بالقبيلة. فما السر في ذلك ؟ .

ويزداد الأمر غموضاً عندما نعود إلى المواقف التي وردت فيها هذه الأفعال . يقول الشاعر :-

٢٠- فاقطَعْ لُبانة مَنْ تَعرَّض وصْلُـه ولشرُّ واصلِ خلَّةٍ صَرّامُهـا
٢١- واحْبُ المحاملِ بالجزيل وصُرمُه باقٍ إذا ضَلَعَت وزاغَ قِوامُها

فالفعلان (اقطع – احب) وردا في نهاية وحدة الحبيبة الظاعنة ، بل وردا في إطار الحكمة وإسداء النصح ، وهما قد وردا أيضاً في سياق التمهيد لوحدة الناقة ، فالبيت الذي يلي هذين البيتين هو قول الشاعر :-

٢٢- بِطَليحِ أسفارٍ تركْنَ بَقيّةً منها فأحنقَ صُلبُها وسَنامُها

فواضح أن الترتيب هكذا (فاقطع .. واحب .. بطليح) فهذه الناقة التي وصفها الشاعر بأنها (طليح أسفار) هي وسيلته في القطع والوصل ، والذي أريد أن أخلص إليه أن هذين الفعلين لم يخاطب بهما الشاعر الحبيبة الظاعنة ، كما لم يخاطب بهما الناقة أيضاً . بل وردا في إطار الحكمة وإسداء النصح . ووردا في سياق التمهيد للوحدة التالية [1] .

وأما الفعل الثالث فقد ورد في مقطع الفخر بالقبيلة وفي قول الشاعر :-

٨٤- فاقْنَعْ بما قَسَمَ المَليكُ فإنّما قَسَمَ الخلائقَ بيننا علّامُها

رائحة الحكمة وإسداء النصح فواحة من هذا البيت ، يكاد شذاها يضمخ الأنوف ، ففي إطار الحديث عما فيه قومه من عزة ونعيم ، يلتفت الشاعر ناصحاً متلقيه حتى لا تتشوف نفسه إلى هذه المكانة ، ولا تتطلع إلى هذه المنزلة ، يتوجه الشاعر إلى هذا المتلقي قائلاً له (اقنع بما قسم المليك) ، وكن حيث أنت ، فهذه منزلة لا تدركها أنت ولا غيرك ، فهذه مكانتنا (نحن بنو أم البنين الأربعة)[2] ، ولا أحد يستطيع التطلع إليها (فاقنع) .

---

[1] يلاحظ أن الشاعرّ قد حاول ربط وحدات قصيدته مستخدماً هذا الأسلوب ، أسلوب التمهيد للوحدة التالية ، ويمكن تسمية هذه الأبيات بأنها مفصلية .

[2] هذا صدر بيت أنشده لبيد النعمان بن المنذر ضمن مجموعة أبيات هجا فيها الربيع بن زياد ، وعجزه (سيوف جن وجفان مترعة) راجع القصة والأبيات في ديوان لبيد – ص ١٠ وما بعدها .

مرة أخرى يظهر الارتباط بين فعل الأمر من ناحية ، وبين الحكمة وإسداء النصح من ناحية أخرى ، تظهر أيضاً عدم قدرة الشاعر على إصدار الأمر لا للحبيبة ولا لغيرها ، فأفعال الأمر الثلاثة التي وردت في القصيدة كانت في إطار الحكمة وإسداء النصح لا غير . فما السر في ذلك ؟ في تصوري أن الشاعر مشغول بشيء أخر ، شيء قد غلبه فملك عليه نفسه ، إنه التذكر ، تذكر الأحداث الماضية ، أحداث تراكمت بعضها فوق بعض ، واعتملت في نفس الشاعر ، حتى إذا جاءت اللحظة التي هاجت فيها الذكرى ، راح الشاعر يتغنى ، فالتذكر والغناء ملكا على الشاعر نفسه ، وقاداه مباشرة إلى الأفعال الماضية ، إذ ورد هذا الفعل الأخير في القصيد مائة وإحدى وعشرين مرة ، في مقابل ثلاث مرات ورد فيهن فعل الأمر .

نعم إن الشاعر يتذكر ويتغنى بأحداث ولأحداث وقعت في زمن قد مضى ، فمن المعقول أن ينصرف التعبير عنها بالأفعال الماضية ، وهذا ما صنعه الشاعر ؛ أما الأفعال المضارعة فقد وردت في المعلقة في سبعة وخمسين موضعاً موزعة كالآتي :-

المقطع	الأطلال	الحبيبة الظاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
عدد الأفعال	٤	٣	٢٢	٢٠	٨	٥٧

جدول رقم (٢٤)

أما نسبة ورود هذه الأفعال في كل بيت من أبيات وحدات القصيدة فهي كالآتي :-

المقطع	الأطلال	الحبيبة الظاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة
النسبة المئوية للأفعال المضارعة	٠,٣٦	٠,٣	٠,٦٦	٠,٨٦	٠,٧٢

جدول رقم (٢٥)

وعلى هذا فإن وحدة الفخر بالنفس هي أكثر الوحدات التي وردت فيها الأفعال المضارعة نسبياً، ثم وحدة الفخر بالقبيلة ، فوحدة الناقة ، فوحدة الأطلال ، وأخيراً وحدة الحبيبة الظاعنة ؛ فإذا كان الفعل المضارع يدل على التجدد والحدوث ، وأن فيه معنى الديمومة والاستمرار فهذا يتفق مع الفخر ، فالشاعر يريد أن يجعل أسباب فخره وعوامله دائمة مستمرة ، لا تنقطع بتوالي الزمن ومرور الأيام ، وهو في نفس الوقت يريد أن يجعل آليات هذا الفخر متجددة ، لا تخلق ولا تبلى ، ووجد في الفعل المضارع ما يحقق له هذا ،فكثف حضوره في وحدتي الفخر ؛ أما الزيادة النسبية للأفعال المضارعة في وحدة الفخر بالنفس عنها في وحدة الفخر بالقبيلة ، فهذا معناه أن الشاعر لا يريد أن يذوب في القبيلة، فإنه وإن كان واحداً منها ، إلا أنه واحد متميز ، له حضوره ، وله أسباب فخره وآلياته .

والشاعر الذي يريد أن يقطع من يشاء ، ويصل من يشاء ، ووسيلته في الحالين ناقته ، فلابد أن تكون هذه الناقة قادرة على تلبية رغبات الشاعر ، فاستمرار الرحلة مرة للقطيعة وأخـــرى للوصـــال ، يحتاج إلى ناقة لها من قوتها ونشاطها وصلابتها المستمرة والدائمة ما يعينها على ذلك ، ولقـــد وجـد الشاعر في الفعل المضارع ما يحمل عنه هذه الأفكار وبنفس المنطق يمكن تفسير القلة النسبية للأفعـال المضارعة في وحدتي الأطلال والحبيبة الظاعنة ، فأما وحدة الأطلال ، فلقد حاول الشاعر أن يخرجها عن صمتها ، وأن ينقلها إلى زمن الحاضر ، فلم تتجاوب معه ، ووقفت متأبية عليه مستعليه ، تنظر إليه في كبرياء وأنفة لا تعيره اهتماماً ولا ترد له جواباً ، وهذا قوله :-

١٠- فوَقفْتُ أسألُهَا وكيفَ سُؤالنا صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُهَا

ولنتأمل قوله (أسألها) بصيغة المضارع ، والذي جاء بعده فعل مضارع منفي (مـــا يبيـــن) وكأنه ينفي إمكانية نقل زمن الأطلال إلى الزمن الحاضر ، وكذلك الحبيبة ، أو إلى التي كانت حبيبـــة ، لقد نسيها الشاعر فكيف يتحدث عنها بالزمن المضارع ، وهذا قوله :-

١٦- بل ما تَذَكّرُ مِن نَوارَ وقد نَأَتْ وتقطّعت أَسبابُهَا ورِمامُهَا

لقد كان الشاعر منطقياً في استخدامه للفعل المضارع ، كما كان منطقياً أيضاً في استخدامه لفعل الأمر .

لا شك أن الشاعر - كما سبقت الإشارة - كان يتذكر ، وكان يجتر ما يتذكـــره ، (ويدنـــدن) حول هذه الذكرى ، ولا شك أن الذكرى تكون لأحداث قد وقعت في زمن مضى ، وأن هذه الأحداث قد تركت بصمتها في النفس ، أو على النفس ، وأن مايناسب اجترار هذه الأحداث والتغني بها هو الحديث عنها بزمنها الذي وقعت فيه ، ولعل هذا يفسر كثرة الأفعال الماضية في معلقة لبيد كثرة لافتة للنظـــر ، فالتعبير بالفعل الماضي يتفق مع الدندنة بالأحداث الماضية .

لقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الدراسة سوف تعتمد على محاورة النص وإثارته ، وأنها ســـوف تذعن لنتائج هذا الحوار ، فلتكن العودة إلى النص ومناقشة الألفاظ والأزمنة حيث هي في الموقف الذي وردت فيه .

العودة إلى قراءة الجدول السابق توضح أن الفعل المضارع قد ورد في مقطع الأطلال أربع مرات في قوله :-

٧ - والوحشُ ساكنةٌ على أَطلائِهـــا عُوذا تأَجّلُ بالفضاءِ بِهـــامُهـــا
٨ - وجَلا السُّيولُ عن الطّلول كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَهـــا أقـــلامُهـــا
١٠ - فوَقفْتُ أسأَلُهَا وكيـــفَ سُـــؤالنا صُمّـــاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُهَا

فالفعل الأول (تأجل) يشارك في رسم صورة للديار التي صارت مألفاً للوحش ، وهي تجتمع فيها من كل صوب وحدب ، وهل حدث ذلك إلا بعد أن غادرها ساكنوها ؟ وخلت تماماً من كل إنسان ، لقد ارتسمت هذه الصورة في مخيلة الشاعر ، وبدأ يخرجها إلى النور ، منذ اللحظة التي صرح فيها بقوله (عفت الديار محلها فمقامها) . فالفعل (عفت) هو في الواقع يمثل حكما قد صدر من الشاعر ، ويصور واقعاً قد حدث ، والفعل (تأجل) إنما يشارك في رسم صورة هذا الواقع ، وهذه الديار التي عفت ، وعلى هذا فإن الفعل (تأجل) الذي فقد أحد مكوناته الصوتية من قبل ، يفقد في هذا الموقف بعض دلالاته المعنوية ، إذ لا يعبر هاهنا عن حال أو استقبال ، بقدر ما يشارك في رسم صورة واقع، أو بالأحرى فإنه يساهم في إخراج ما ارتسم في ذهن الشاعر ومخيلته منذ (حجج خلون حلالها وحرامها) عن هذا الواقع ؛ وكذلك الفعل الثاني (تجد) والذي فقد أيضاً أحد مكوناته الصوتية ، يساهم في رسم صورة لهذا الواقع ، ويشارك الفعل تأجل في تصوير الدمار الذي لحق بالمكان ، ويزيد عليه أنه يقع في إطار التشبيه من ناحية ، ومحكوماً بصيغة الماضي من ناحية أخرى ، إذ صدّر الشاعر بيته بقوله (وجلا السيول) ، فالفعل (جلا) فعل ماض ، فالسيول قد جلت ما على الأطلال من تراب وكشفتها ، فصارت هذه الطلول كأنها زبر (كتب) تعاد فيها عملية الكتابة من جديد .

عندما كشفت السيول الأطلال وجلتها ، ظهرت ملامحها ، وبدت أوصافها ، فتذكرها الشاعر ، فهي بالنسبة له كتاب كانت قد محيت سطوره ، ويعاد عليه النقش من جديد ، فالشاعر يحاول أن يستخرج من وسط الدمار بعض ما يعيد عليه ذكراه ، أو يستخرج الحياة من رحم الموت ، هذا هو الإطار الذي ورد فيه الفعل المضارع (تجد) ، فهل ما زال باقياً على دلالته أم أنه قد فقد دلالته ، كما فقد جزءاً من مكوناته الصوتية ؟ ، لقد فقد الفعل (تجد) دلالته ولم يعد دالاً على الحال أو الاستقبال ، وهذا ما ظهر من خلال السطور السابقة .

عندما جلا السيول عن الطلول ما علق بها ، وما ساهم في تشويه ملامحها ، تذكر الشاعر، فقد عرف المكان ، وهاجت الذكرى ، فوقف يسأل هذه الطلول :

فوَقَفْتُ أسألُهَا وكيف سُؤالنا صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كلامُهَا .

لقد وقف الشاعر على الأطلال يسألها ، وعبر عن هذا السؤال (بالفعل المضارع أسألها) ، ليوحي إلى المتلقي بتكرار سؤاله لهذه الطلول ؛ ويلاحظ أن الشاعر لم ينف الكلام عن هذه الأحجار ، إنها تتكلم ، ولكن هذا الكلام (ما يبين) ، وهل هذا الكلام لا يظهر لعامة الناس ، ويظهر للشاعر فقط ؟ وهو وحده الذي يستطيع أن يميزه ويفك شفراته ، أم أن هذا الكلام لا يبين لأحد على الإطلاق ، لا للشاعر ولا لغيره .

في تصوري أن الشاعر وحده هو الذي يستطيع أن يميز هذا الكلام دون غيره من الناس ، ولعل تركيب البيت يدل على هذا ، فلقد تحدث الشاعر عن الوقوف وأسنده إلى نفسه (فوقفت) ، وتحدث عن السؤال فأسنده إلى نفسه (أسأل) ، ولكن التعجب أو الاستنكار انصب على السؤال المسند إلى الجماعة ، وذلك قوله (وكيف سؤالنا ؟) .

لم يتعجب من سؤاله هو لهذه الأطلال ، بل يتعجب ويستنكر السؤال الجماعي ، أو سؤال المجتمع لهذه الأطلال ، وذلك لأن هناك خيطاً رفيعاً يصل بين الشاعر وبين هذه الأطلال ، فيفهمها وتفهمه ، ولكن هذا الخيط غير موجود عند الناس ، فكيف يفهمون عن هذه الأطلال ما يفهمه الشاعر عنها ؟.

بالتأكيد هناك كلام وحديث لهذه الأطلال ، وهذا الكلام لا يبين للناس بل يبين للشاعر ، يفهمه ويتأثر به ، وهذا كبيت عنترة الذي يقول فيه :

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلّمِ ... حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ

لقد استخدم الشاعر فعلين مضارعين (أسأل – يبين) ، واستخدمهما ليحكي بهما عن أشياء وقعت في زمن الماضي ؛ إذ قيدهما بدلاله الفعل الماضي الذي صدر به البيت (وقفت) .

نخلص من هذا أن الشاعر لم يرد بهذه الأفعال المضارعة الأربعة دلالة المضارع ، ولكنه أراد معاني أخرى غير معاني المضارع المعروفة ، وهذا يتفق مع طبيعة القصيدة ، فالشاعر يتذكر الأحداث الماضية ، ويغني هذه الأحداث .

في وحدة الحبيبة الظاعنة يستخدم الشاعر ثلاثة أفعال مضارعة ،وردت في الأبيات الآتية :-

١٢- شَاقَتك ظعنُ الحيِّ حينَ تحمّلوا ... فتكنَّسُوا قُطُناً تَصرُّ خيامُهَا
١٣- مِن كلِّ محفوفٍ يُظلُّ عِصيَّـه ... زَوجٌ عليه كِلّةٌ وَقِـرامُهَـا
١٦- بل ما تَذَكَّرُ من نَوَارَوقـد نأتْ ... وتقطّعت أَسبابُهَا ورمامُهَـا

فالفعل (تصر) المضارع مسبوق بثلاثة أفعال ماضية ، هي (شاقتك – تحملوا – تكنسوا) ، وهذه الأفعال الماضية قيدت دلالة الفعل المضارع ، (تصر) ونقلته مباشرة إلى دلالة أخرى ، ووظيفة أخرى، فالفعل المضارع هاهنا يشارك في رسم صورة ظعن الحي ، وهن يدخلن في الهوادج جماعات، كما تدخل الظباء في كنسها ، ونتيجة لهذا الدخول المتزاحم ، أو نتيجة لإسراع الإبل بالظعائن، يحدث هذا الصوت الذي قال عنه الشاعر (تصر خيامها) ، ولا شك أن الشوق والتحمل والرحيل ، كلها أحداث قد وقعت في زمن الماضي ، وبالتالي فإن هذا الصرير كان في الزمن الماضي، لأنه كان

مصاحبٌ لتلك الأحداث ، أحداث التحمل ، ودخول الكناس ، والرحيل ، والذي نتج عنه الشوق والصرير. ويقع الفعل المضارع (يظل) في نفس الإطار ،إطار التحمل والرحيل الذي حدث في زمن قد مضى وولى، فهو يشارك أيضاً في رسم الصورة وإبرازها ، وتوضيح معالمها ، والفعل الثالث (تذكر) والذي فقد جزءاً من مكوناته الصوتية ، والذي ورد مسبوقاً بأداة الاستفهام (ما) والتي أفادت التقرير ها هنا ، فالشاعر ينفي التذكر في الزمن الحاضر ، ومن هنا تسقط عن الفعل دلالته ، يؤكد هذا أن الشاعر قد استخدم في نفس البيت فعلين ماضيين هما (ناءت – تقطعت) ، مما يوحي بأن الشاعر يريد أن ينقل المتلقي إلى الزمن الماضي ،ليعيش معه هذه الأغنية التي تتوارد على ذهنه ، فينفي منها ما يشاء ، ويثبت منها ما يشاء ، وهكذا فإن الأفعال التي وردت في هذا المقطع وردت حكاية عن الحال الماضية ، فالشاعر يتذكر ويتغنى .

xxxxxx xxxxx xxxxx

يتكون مقطع الناقة من ثلاث أفكار ، استخدم فيه الشاعر اثنين وعشرين فعلاً مضارعاً ، وهذه الأفعال موزعة في فكرتين اثنتين ، في حين خلت الفكرة الأولى من أي فعل مضارع .

شبه الشاعر ناقته بالسحاب الذي قل ماؤه ، فتحركه الريح كيف تشاء ، وهذه الفكرة خلت تماماً من الأفعال المضارعة ، وفي الفكرة الثانية يشبه الشاعر ناقته بالأتان التي تتزاوج مع الحمار الوحشي ، وفي هذه الفكرة يستخدم الشاعر خمسة أفعال مضارعة هي (يعلو – يربأ – يطير – يشب " مبني للمجهول " – يظلها) والملاحظ على هذه الأفعال الخمسة أن أياً منها لم يسند إلى الناقة ، فاثنان منها أسندا إلى الحمار (يعلو – يربأ) ، وواحد أسند إلى الظلال (يطير ظلاله) ، وواحد إلى مصرع غابة (يظلها منه مصرع غابة) ، والفعل الأخير مبني للمجهول (كدخان مشعلة يشب ضرامها) ، كما يلاحظ أنها مسندة إلى مذكر ، فلا الناقة ولا الأتان لهما وجود في هذه الأفعال أما من ناحية الدلالة، فإن هذه الأفعال تقع في إطار التشبيه ، فالشاعر يتذكر الناقة فترتسم في ذهنه صورة السحاب التي يطاردها الريح ، أو صورة الأتان التي يطاردها الحمار الوحشي ، أو صورة البقرة التي تطاردها الكلاب والكلاّب، وتأمل الأبيات يدل على أنها وردت في إطار التشبيه ، ولم يرد الشاعر بها حالاً أو استقبالاً إذ يقول :

- كأنها صَهْبَاء رَاحَ مَعَ الجَنُوبِ جَهامُهَا .
- أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاحَهُ طَرْدُ الفحولِ .
- يَعْلُو بِهَا حَدَبُ الإِكَامِ .
- بأحزّةِ الثلبوتِ يَرْبَأُ فوقَها .
- ....

- فتنازعا سبطاً يطير ظلاله ... كدخان مشعلة يشب ضرامها

....

- محفوفة وسط اليراع يظلها ... منه مصرع غابة وقيامها

فالشاعر يتذكر مشهداً قد حدث في زمن مضى ، عبر عنه عندما هاجت ثورة الشعر لديه مستخدماً أداة التشبيه (كأن) ، والأفعال المضارعة ، ليوحي بها إلى المتلقي أن المشهد ما زال (أو كأنه ما زال) أمام عينيه ، يرقبه ، بل يصوره وينقله إليه .

يلاحظ أيضاً أن الأفعال المضارعة ورد بها فعل واحد مبني للمجهول وهو (يشب) في قوله:- (كدخان مشعلة يشب ضرامها) ، فالشاعر يصور الغبار المتطاير من جراء العدو السريع للعير والأتان بالدخان المنبعث عن نار مشتعلة ، وهذه النار تهيج وتوقد بإلقاء (نابت عرفج) كما ورد في البيت التالي ، فلماذا بناء الفعل (يشب) للمجهول .؟

لقد أراد الشاعر أن يصور عظم هذه النيران فلم يسندها إلى أحد بذاته ، ذلك أن النار العظيمة ينبعث عنها بالتالي دخان عظيم وكثيف ، ثم يلقي هذا كله بظلاله على الغبار المتطاير من جراء العدو السريع . لقد أراد الشاعر أن يصور كثافة الغبار فلجأ إلى تعظيم أمر النار وذلك ببناء الفعل يشب للمجهول .

لقد وصل الحمار بأتانه إلى الماء ، (وتوسطا عرض السرى وصدعا مسجورة) ، وصارا في عرض النهر ، وأزاحا الأعشاب التي على العين المملوءة بالماء ، وهذه العين محفوفة بالقصب يظلها ، وهذا أبرد لمائها. لقد أراد الشاعر أن يصور كثرة الماء وبرودته ، فلتصوير كثرة الماء استخدم ألفاظاً مثل (السري - مسجورة) ، ولتصوير برودة الماء استخدم (محفوفة - وسط البراع - يظلها) فالفعل (يظلها) يساهم في رسم صورة لأحداث مضت ، أو صورة لمكان وقعت فيه أحداث مضت ، فاستخدم الفعل (توسطا) قيد من دلالة المضارع في يظلها ، فضلاً عن أن الشاعر يتحدث عن الماضي .

شبه الشاعر ناقته ببقرة وحشية وصفها بأنها مسبوعة ، و لفظة مسبوعة ،هذه دالة ومعبرة وموحية ، ثم راح يفصل عناصر الصورة بعد أن بدأها بكلمة مسبوعة على النحو التالي :-

١- بقرة تترك وليدها (الغرير - الفرير) وتسير مع قطيع وتلتزم بقيادته.
٢- تنقض الكلاب على هذا الوليد فتقتله ، و تتنازع شلوه الممزق .
٣- تبحث البقرة عن هذا الوليد فلم تجده ، وتظل هكذا حتى يجنها الليل ، وتساقط عليها المطر المتتابع المتواتر ، حتى تضطر إلى الدخول في جوف أصل شجرة .
٤- فإذا ما انحسر الظلام ، وأسفر نور الصباح تخرج البقرة باحثة عن هذا الوليد .

٥- تظل البقـرة على هـذه الحـال لمـدة سبعـة أيـام كاملـة .

٦- حتى إذا أخلق الضرع وجف ، لا من الإرضاع بل من الترك .

٧- في أثناء البحث عن الوليد تسمع صوت إنسان لكنها لا تراه ، فتحس أنه أمامها وخلفها .

٨- تقي نفسها شر هذا الإنسان وتنجو من رميه ، فيرسل هؤلاء الرماه كلابهم المعلمة والمدربة للقضاء على هذه البقرة .

٩- تدخل البقرة في معركة مع هذه الكلاب دفاعاً عن النفس وحق الحياة .

١٠- فتنتصر البقرة أخيراً وتقتل الكلبة (كساب) والكلب (سخام) .

هذه هي العناصر التي تكون صورة البقرة الوحشية التي شبه الشاعر ناقته بها ، وقد اسـتعان على رسم هذه الصورة بسبعة عشر فعلاً مضارعاً ، ويلاحظ على هذه الأفعال كثافة الإسناد إلى البقرة، أو إلى شيء منها ، أو متعلق بها ، فهناك تسعة أفعال ينطبق عليها هذا الكلام ، وقد وردت مسندة إلـى البقرة . إلى جزء منها على التالي :-

١- تجتَـافُ أَصـلاً قالصاً متنبذاً	- تجتافُ
٢- وتَضِيءُ في وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً	- تَضيءُ
٣- بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثرَى أَزْلامُها	- تَـزِلُّ
٤- عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعَائـدٍ	- تَـرَدَّدُ
٥- لم يُبْلِه إرضَاعُها وفطَـامُهَـا	- يُبْـلِه
٦- فَغَدَتْ كِلا الفرجَيْنِ تَحْسِبُ أنه	- تَحْسِبُ
٧- لِتَذُودَهُنَّ وَأيْقَنَتْ إِنْ لَـمْ تَـذُدْ	- لِتَذُودَهُنَّ / لم تَذُدْ

وتدل هذه الأفعال على أنها بقرة ملتاعة ، فقدت وليدها من ناحية ، وتصارع من أجل الحياة من ناحية أخرى ، فهي بقرة قد امتلكها الخوف والجزع ، فلا تكاد تثبت على حال ، هذا فضلاً عن خفتها ، فقوائمها كالأزلام ، أو كالسهام ، إنها قوائم دقيقة ، أو قاتلة . وهكذا ناقة الشاعر التي يريـد أن يحقـق عليها أهدافه في قطع من يشاء ووصل من يشاء .

إنها بقرة تعاني أموراً نفسية لفقدها وليدها ، وتصارع الكلاب والكلاّب من أجل البقـاء ، كمـا تعاني من قسوة الطبيعة .

إنها بقرة خلق ضرعها ، فلم تعد قادرة على الإرضاع ، وبالتالي لم تعد قادرة على المسـاهمة في استمرار الحياة ، فهل كان الشاعر يتحدث عن البقرة التي أشبهت ناقته ، أم أن الشاعر يتحدث عـن نفسية ملتاعة ، ممزقة تعاني آلام الوحدة والاغتراب في هذا الكون بعد رحيل المحبوبـة التـي نـأت وتقطعت أسبابها ورمامها .؟

حاول الشاعر أن يبدو جلداً صلباً ولكن القراءة المتأنية للقصيدة تظهر غير ذلك ، تظهر مدى ما يعانيه الشاعر من إحساس بالغربة والقسوة ، يحس القارئ بهذه المعاناة في كل بيت من الأبيات التي خصصها الشاعر للحديث عن الناقة ، أو الوقوف على الأطلال ، أو الحديث عن الحبيبة الظاعنة ، فإذا ما وصل القارئ إلى مقطع الفخر بالنفس ، أحس أنه قد خرج من دوامة المعاناة التي عاشها مع الشاعر ، فتنفرج أساريره وهو يقرأ :-

- أَوَ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي ... وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا
- تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا ... أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا
- بَلْ أَنْتِ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ ... طَلْقٍ لَذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُهَا
- قَدْ بِتُّ سَامِرَهَا وَغَايَةَ تَاجِرٍ ... وَافَيْتُ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مُدَامُهَا

xxxxxx xxxxx xxxxx

استغرق مقطع الفخر بالنفس ثلاثة وعشرين بيتاً ، استخدم فيها الشاعر عشرين فعلاً مضارعاً ، وثلاثين فعلاً ماضياً .

تسير المعلقة كلها على وتيرة واحدة في استخدام الفعل المضارع ، إذ ينقله الشاعر عن دلالته إلى دلالة أخرى تسهل ملاحظتها عند قراءة القصيدة ، وكما سبقت الإشارة فإن القصيدة كلها تقع في إطار الزمن الماضي ، وأن الشاعر إنما يتغنى ويترنم لأحداث وبأحداث وقعت في زمن مضى وراح ، وفي هذا المقطع يتأكد هذا المعنى ، فلقد استخدم الشاعر عشرين فعلاً مضارعاً نقل ثلاثة منها إلى الزمن الماضي ، باستخدام أداة النفي والجزم والقلب (لم) ، وعطف فعلين على هذه الأفعال الثلاثة ، وبذلك يكون الشاعر قد نقل خمسة أفعال إلى الزمن الماضي باستخدام الأداة (لم) ، وهي :-

١- أَوَ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي
٢- تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا ... أَوْ يَعْتَلِقْ
٣- لَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامُهَا

فالفعل (يعتلق) الذي ورد في المثال الثاني ، معطوف على (أرضها) مجزوم ، والمعنى : تراك أمكنة إذا لم أرضها ، أو إذا لم يعتلق بعض النفس حمامها .

هذه خمسة أفعال قد نقلت دلالتها إلى الزمن الماضي لدخول (لم) عليها ، وهناك بعض الأفعال قد وردت حكاية حال عن الزمن الماضي وهي (لا تدرين) في قوله :-

بل أنت لا تدرين كم من ليلة ... طلق لذيذ لهوها وندامها

والفعل (أغلي) الذي ورد في قوله :-

أُغْلِي السِّبَاءَ بِكُلِّ أَدْكَنَ عَاتِقٍ ... أَوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وَفُضَّ خِتَامُهَا

والفعل (تأتله) الذي ورد في قوله :-

بِصَبُوحِ صَافِيةٍ وَجَذْبِ كَرِينَةٍ　　　بِمُوَتَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُهَا

وكذلك الفعل (أعل) الذي وقع بين فعلين ماضيين هما (باكرت - هب) في قوله :-

باكرتُ حاجَتها الدّجاج بِسُحْرَةٍ　　　لأُعلّ منها حين هَبَّ نِيامُها

والفعل (تحمل) الذي وقع بين الفعلين (حميت - غدوت) في قوله :-

ولقد حميت الحي تحمل شكتي　　　فرط وشاحي إذ غدوت لجامها

وأما الأفعال (يحصر - ترقى - تطعن - تنتحي) ، فقد وقعت أيضاً في إطار الزمن الماضي ، فالشاعر مازال يتحدث ويترنم عن زمن قد مضى .

يفخر الشاعر بمناظرة جرت بينه وبين الربيع بن زياد في مجلس النعمان بن المنذر ، كانت الغلبة فيها للشاعر ، وهو ما زال صبياً ، يوردها أيضاً في إطار الزمن الماضي ، وردت فيها الأفعال (يرجى - يخشى) بالبناء للمجهول ، وكذلك حديثه عن نحر الجزر وتقديمها لمن يأكل ، فهو يتحدث عن أحداث وقعت في زمن قد مضى ، ويقدم لذلك بالفعل الماضي (دعوت) ، وفي إطاره يورد الأفعال (أدعو - تأوي - يكللون - تمد) . **وهكذا فإن الزمن المضارع يكاد يفقد دلالته ، إذ يستخدمه الشاعر للتعبيرعن أحداث وقعت في الزمن الماضي .**

xxxxxx　　xxxxxx　　xxxxx

في مقطع الفخر بالقبيلة يبدأ الشاعر بقوله :-

إنا إذا إلتقت المجامع لم يزل　　　منا لزاز عظيمة جشامها

فالفعل (يزال) نقلته (لم) إلى دلالة الماضي ، وانسحب هذا على الفعل (يعطي) وكذلك الفعل(يعين) ، فالأفعال الثلاثة قد وردت في سياق (لم) ، والأفعال الخمسة الباقية وردت تتحدث عن قوم الشاعر الذين سنت لهم أباؤهم خصالاً وشيماً لا يحيدون عنها فهم :-

لَا يطبعون ولا يبور فِعالهم　　　إِذ لا تَميل مَع الهوى أحلامها
وَهُم العشيرةُ أن يبطِّئ حاسدٌ　　　أَو أَنْ يلُومَ مَعَ العَدُوِّ لِيامُها

لقد ظهر من خلال العرض السابق أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع لا ليدل على حال أو استقبال ، وإنما استخدمه جنباً إلى جنب مع الفعل الماضي ، ليخدم به فكرته ، التي سيطرت عليه ، وهي التذكر والتغني والحنين ، إلى أحداث قد مضى زمنها ، فالشاعر إنما يجتر هذه الأحداث تسلية لنفس قد بلغت المشيب ، وسلواها في التذكر ، والتغني ، والترنم ، وأن تدندن بما مضى .

الفصل الثالث

تحليل التركيب
في المعلقات

(مـــدخــــل)

في أحضان علم النحو ، وعلى يدي جهابذته وواضعي أصوله ، بدأ الاهتمام بمسألة التركيب ، ونظر النحاة إلى هذه المسألة في ضوء نظرية العامل، التي شغلتهم كثيراً ، فهذا سيبويه يعقد فصلاً في كتابه عن الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول ، يتحدث عن مسألة التركيب في ضوء نظرية العامل ، ويضرب لذلك مثلاً حيث يقول (وذلك قولك ضرب عبد الله زيداً ، فعبد الله ارتفع ها هنا كما ارتفع في ذهب وشغلت به ضرب كما شغلت به ذهب ، وانتصب زيد لأنه مفعول تعدى إليه فعل الفاعل .... وإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول ، وذلك قولك : ضرب زيداً عبد الله ، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخراً في اللفظ ، فمن ثم كان حق اللفظ أن يكون مقدماً ، وهو عربي جيد كثير ، كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم)[1] .

ويعلق أبو سعيد السيرافي على كلام سيبويه قائلاً (واكتسبوا بتقديمه ضرباً من التوسع في الكلام، لأن في كلامهم الشعر المقفى والكلام المسجع ، وربما اتفق أن يكون السجع في الفاعل فيؤخرونه)[2].

ونلمح أولى محاولات ربط التركيب بالمعنى عند سيبويه ، وذلك عندما يقسم الكلام إلى(مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب)[3] . ويضرب لذلك الأمثال ، فمثال المستقيم الحسن (أتيتك أمس ، وسآتيك غداً) ومثال المحال (أتيتك غداً ، وسآتيك أمس) ، ومثال المستقيم الكذب (حملت الجبل ، وشربت ماء البحر) ، ومثال المستقيم القبيح (كي زيداً يأتيك)، ومثال المحال الكذب (سوف أشرب ماء البحر أمس)[4] . ففي ضوء نظرية العامل ، وصف سيبويه بعض التراكيب التي وردت في الأمثلة السابقة بلفظة (مستقيم) لكنه عندما نظر إلى معناها ومدى تحققها ، أطلق عليها صفة أخرى ، تتفق مع وجهة نظره في هذا التركيب أو ذاك .

ويمكن أن يلاحظ على آراء سيبويه ، وأبي سعيد السيرافي السابقة ما يلي :-

١- اهتمام سيبويه كنحوي بمسألة شغل العامل بمعموله .

٢- أن التقديم عند سيبويه يكون للأهمية .

---

[1] أبو سعيد السيرافي -شرح كتاب سيبويه-تحقيق الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب -الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٠- ٢٧٢/٢ .

[2] أبو سعيد السيرافي – السابق – ٢٧٣/٢ .

[3] أبو سعيد السيرافي – السابق – ٨٩/٢ .

[4] أبو سعيد السيرافي – السابق – ٨٩/٢ وما بعدها .

٣- توسع أبو سعيد السيرافي في مسألة التقديم والتأخير ورأى أن التقديم يمكن أن يكون لسبب فني أو لغرض فني .

٤- من أقسام الكلام عند سيبويه (المستقيم الكذب) ، و(مثاله حملت الجبل ، وشربت ماء البحر) فالتركيب عنده مستقيم ، روعيت فيه قواعد النحو ، إلا أنه تركيب كذب ، وذلك لأن (ظاهرهما يدل على كذب قائلهما) [١] ، كما يقول أبو سعيد السيرافي ، ولم يلتفت هو ولا سيبويه من قبل إلى الجانب الاستعاري الذي يمكن أن ينطوي عليه الكلام ، فهذا أمر لا يقع في دائرة اهتمامهما كنحويين .

ويصل الأمر إلى عبد القاهر الجرجاني ، والذي تشغله مسألة النظم ، حيث يتخذها مدخلاً يلج من خلاله إلى قضية الإعجاز ، وما النظم عنده إلا مراعاة قواعد النحو إذ يقول (واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض ، ونجعل هذه بسبب من تلك ، هذا ما لا يجهله عاقل ، ولا يخفى على أحد من الناس ، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله ، وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها ، غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل ، أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين وتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة الأول ، أو تأكيداً له أو بدلاً منه ، أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تمييزاً أن تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى ، أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف . وعلى هذا القياس) [٢] .

فالأساس النظري عند عبد القاهر الجرجاني واضح ، فالنظم عنده مراعاة قواعد النحو والسير عليها ويصرح بذلك قائلاً (واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها)[٣] . **ويطبق هذا الفهم على أبيات من الشعر منها بيت الفرزدق المشهور :-**

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حي أبوه يقاربه [٤]

---

[١] أبو سعيد السيرافي – شرح كتاب سيبويه – ٩١/٢ .

[٢] الإمام عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا –الطبعة الخامسة– دار المنار بمصر – ١٣٧٢ هـ – ص ٤٤ ، ٤٥ .

[٣] عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ٦٤ .

[٤] أي ما مثل الممدوح " وهو إبراهيم بن هشام خال هشام بن الملك بن مروان " في الناس حي يقاربه في فضائله إلا صاحب ملك،أبو أمه أب للممدوح، وحاصل معنى أنه لايشبهه إلاابن أخته الذي هو هشام ، فأبو الممدوح أبو أم هشام بن عبد الملك وعلى هذا يكون " وما مثله في الناس إلا مملكاً أبو أمه أبوه " فأبو أمه تعود على هشام بن عبد الملك وأبوه تعود على الممدوح .

إذ يقول معلقاً على هذا البيت (وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم ، وعابوه من جهة سوء التأليف ، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار وغير ذلك ما ليس له أن يصنعه وما لا يسوغ على أصول هذا العلم) [1] .

فعبد القاهر – وهو نحوي في الأصل – قد فطن إلى فروق في التركيب لم يفطن إليها غيره ممن سبقوه ،وضعته على أعتاب علم البلاغة ، بل جعلته علماً من أعلامها .

لم تتعد نظرة سيبويه التركيب ، بينما نظر عبد القاهر إلى ما وراء التركيب ، فسيبويه لم ير في التركيب إلا أن يكون حسناً أو قبيحاً أو محالاً أو كذباً أو كذباً محالاً ، بينما اهتم عبد القاهر بالتراكيب التي التزم أصحابها فيها قواعد علم النحو ، وساروا على أصولها ، ثم حاول أن يقرأ ما خلف هذه التراكيب ، لقد فرق عبد القاهر بين تراكيب لو عرضت على غيره من النحاة ما زادعلى أن قال فيها أنها تراكيب مستقيمة حسنة ، ووقف عند هذا الوصف لا يتعداه ، لكن عبد القاهر رأى فروقاً في هذه التراكيب المستقيمة الحسنة ، فيقول (لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرج أخرج ، وإن خرجت ، وإن تخرج فأنا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعاً، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو يسرع أو هو يسرع ، وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع فيعرف بكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له " [2] .

ويلاحظ على آراء عبد القاهر الجرجاني السابقة ما يلي :-

(١) أنه قد اتفق مع سيبويه على أهمية علم النحو ، وأنه لا تركيب دون ملاحظة دقيقة لقواعد هذا العلم .

(٢) أن عبد القاهر قد لاحظ فروقاً في التراكيب المنضبطة بقواعد علم النحو لم يسبقه أحداً إليها،وأن هذه الملاحظات قد قربت ما بين علم البلاغة وعلم النحو ، وأنها قد وضعت عبدالقاهر علىقائمة علماء البلاغة .على أن الذي يعني الدارس في هذا المجال هو هذه القفزة التي قفزها عبد القاهر في نظرته إلى التركيب ، ومدى إفادة الدرس النقدي البلاغي منها .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ٦٦ ، ٦٧ .

[2] عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ٦٤ .

ويتقدم الأمر خطوة أخرى عند حازم القرطاجني ، فإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد رأى فروقاً في معاني التراكيب ، فلقد رأى حازم أنه لا تركيب يسد مسد تركيب آخر ، وأن (عبارة لا تسد مسد عبارة في حسن وقع وإن كان مفهومهما واحداً ، لأن إحداهما أليق بالموضع وأشدهما مناسبة لما وقع في جنبتي الكلام المكتنفتين له ....) [1] .

وتشغل حازم قضية وضوح المعنى وغموضه ، ويرجع غموض المعنى إلى أسباب ، منها ما يرجع إلى التركيب حيث يقول (أو يكون المعنى قد وضعت صور التراكيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتتكره الأفهام لذلك ، فقد لا تفهمه على وجهه وقد لا تهوى إلى فهمه بالجملة ، أو يكون بعض ما اشتمل عليه المعنى فطنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات ، أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه . وكلما كانت الأوصاف في مثل هذا مختلفة من أغراض الشيء البعيدة لم تتهد إلى فهمه إلا بعد بطء) [2] .

وكما تحدث حازم عن وضوح المعنى وغموضه ، يتحدث أيضاً عن حسن التعبير وإجادته ، إذ يرى أن (من حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام . وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره ، ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب ، وله به علقة ، وحمله عليه في الترتيب . فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بياناً وحسن ديباجة واستدلالاً بأوله على آخره . ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلاً بعضها عن بعض) [3] .

ويمكن أن يلاحظ في كلام حازم تركيزه على ما يلي :-

(١) أن عبارة لا يمكن أن تسد مسد عبارة أخرى .

(٢) أن هناك أسباباً لغموض المعنى.. وأن من هذه الأسباب الخلل في التركيب .

(٣) أن هناك أسباباً لحسن التعبير وإجادته ، وأخرى لقبح الوضع والتأليف ، ترجع في معظمها إلى حسن التركيب أو فساده .

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦ – ص ١٦ .

[2] حازم القرطاجني – مناهج البلغاء وسراج الأدباء – ص ١٧٣ .

[3] حازم القرطاجني – السابق – ص ٢٤٤ .

وللعلامة ابن خلدون رأي تجدر الإشارة إليه ، فاللغات عنده إنما هي (ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني ، وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها ، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب) [1] ، ويرى أن الشعر(لصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه ، ولا يكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج في خصوصه إلى تلطف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم إنها عبارة عندهم عن العنوان الذي ينسب فيه التراكيب ، أو الطالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع للكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان)[2] .

وإذا كانت اللغة ملكة في اللسان – كما قرر بن خلدون من قبل – فإن الوصول إلى الاستخدام الأمثل للغة ، ولتقل هذه الملكة يحتاج إلى شيء من الدربة والمران وتتبع أساليب العرب في أحاديثهم ، إذ يقول ابن خلدون (وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشاعر) [3] .

ويلاحظ على الآراء السابقة التي ساقها العلامة ابن خلدون ما يلي :-

(١) أنه يرى أن اللغة عنده ملكة في اللسان ، وأن مفهوم اللغة عنده لا ينسحب على اللفظة المفردة ، بل على التراكيب في سياقاتها المختلفة .

(٢) أن كلمتي القالب والمنوال اللتين وردتا في كلامه ، لم يكن يعني بهما قوالب جامدة تصب فيها الألفاظ صباً ، وإلا لما كانت هناك خصوصية لشاعر دون آخر ، أو ميزة لشاعر دون غيره من الشعراء .

(٣) أن التراكيب إنما يتعرف عليها من تتبع كلام العرب ، فكما يتعلم الصبي اللفظة المفردة يتعلم التركيب [4] .

يلتقط الدكتور صبحي الطعان تعبيرات ابن خلدون عن المنوال والنسج ويتبناها وذلك عندما يقرر(أن عملية النسج هي التي تظهر الفارق الإبداعي ، وهي التي تحدد شروط النجاح أو الفشل ،وهي

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون –الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر المعروف بمقدمة ابن خلدون– دار إحياء التراث العربي – بيروت – د.ت – ص ٥٥٤ .

[2] ابن خلدون – المقدمة – ص ٥٧٠ .

[3] ابن خلدون – المقدمة – ص ٥٧٢ .

[4] راجع ابن خلدون في مقدمته – ص ٥٥٤ – ٥٥٥ تجده يتحدث عن هذا بإسهاب .

التي تحدد جمالية النص تركيباً ودلالة ، لأن كل تركيب جديد يؤدي إلى دلالة جديدة) [1] ، ويقرر جون كوين مبدأ آخر إذ يقول (إنما يعد الشاعر شاعراً لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر ، وهو ليس مبدع أفكار إنما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة ، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعراً كبيراً) [2] .

لقد وصف جون كوين الشاعر بثلاثة أوصاف ، وصفه (بأنه عبر) وأنه (مبدع كلمات) ، وأنه (كل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة) . وبدهي أن الشاعر لم يخترع اللفظة ذاتها ، بل اخترع اللفظة في إطار السياق الذي وضعها فيه ، وعلى هذا فالشاعر لم يبدع الكلمة المفردة ، وإنما أبدع التركيب ، وعبر بهذا التركيب عن فكر واحساس .

لقد أجرى الشاعر الفرنسي الكبير (مالارميه) تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية، لم يكن هناك أحد أوضح منه في وعيه بالطبيعة اللغوية لفنه ، هو الذي قال (إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات ، وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة " أنا تركيبي ") [3]

وإذا ما وصل الأمر إلى الشكلانيين الروسي ، يتضح أنهم يركزون على أن الأدب استخدام خاص للغة ، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة (العملية) وتشويهها [4] ويتفق (ميشيل ريفاتير) معهم في النظرة إلى الشعر بوصفه استخداماً خاصاً للغة ، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع ، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها [5] .

لن أستطرد كثيراً مع النقول ، فالآراء كثيرة ومتشعبة ، وما أسهل تتبعها ، ولكنني أريد أن **أخلص من النقول والآراء السابقة إلى الحقائق الآتية :-**

(١) أن الحديث ينصب على تراكيب منضبطة بقواعد علم النحو وتسير على أصوله .
(٢) أن هناك فروقاً في التراكيب ، وعليه فلا يمكن أن تسد عبارة مسد عبارة أخرى .
(٣) أن اللغه ملكة في اللسان ، والوصول إلى الاستخدام الأمثل لها يكون بالدربة والمران .
(٤) أن لغة الشعر غير لغة النثر ، وأن الإنسان يتعلم التراكيب كما يتعلم الألفاظ المفردة .
(٥) أن الإبداع الأدبي إنما هو إبداع تراكيب ، وعبقرية الشاعر تكمن في اختراع التراكيب .

---

(١) د. صبحي الطعان – مقالة بعنوان بنية النص الكبرى – عالم الفكر – المجلد الثالث والعشرون – العددان الأول والثاني يوليو/سبتمبر– أكتوبر / ديسمبر – ١٩٩٤ – ص ٣٣٤ .

(٢) جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش – دار المعارف – الطبعة الثالثة – ١٩٩٣ ص ٥٥ .

(٣) جون كوين –السابق – ص ٥٦ .

(٤) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة الدكتور جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة – آفاق الترجمة رقم ١ د.ت ص٣١

(٥) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة الدكتور جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ص ٢١٧ .

(٦) أن عملية النسج – أي عملية إبداع التراكيب – هي التي تظهر الفرق بين شاعر وآخر ، وهي التي تحدد مدى نجاح الشاعر أو فشله ، وهي التي تظهر القيم الجمالية للنص .

فإذا كانت للتراكيب كل هذه الأهمية ، وإذا كانت هي التي تعين على مفارق في التعبير بين الشعراء ، فليكن التوجه إلى النصوص ، لتحليل التراكيب المكونة لها ، وذلك من خلال النقاط الآتية :-

(١) أركان الجملة

أ- المبتدأ والخبر . ب- الفعل والفاعل .

(٢) التقديم والتأخير .

أ- تقديم الخبر على المبتدأ . ب- تقديم المفعول على الفاعل .

ج- تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل . د- تقديم الجار والمجرور على المفعول به .

هـ- تقديم الظرف على خبر كأن . و- تقديم جواب الشرط على فعل الشرط .

ز- تقديم الاسم على فعل الشرط .

(١) أركان الجملة :-

لاشك أن الجملة (هي الوحدة اللغوية التي يدور حولها التحليل أو الدراسة) [1] ، ولقد تمايز الشعراء في استخدامهم لأركان الجملة ، فمنهم من آثر استخدام الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر ، ومنهم من غلب عليه استخدام الجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل ؛ وإذا كان بعض العلماء قد نظر إلى هذين النوعين من الجمل نظرة واحدة ، فهما – من وجهة نظر هؤلاء العلماء- جملتان خبريتان ، فإن فريقاً آخر قد فرق بين هاتين الجملتين ، فقالوا :

(١) إن الأسماء تتميز بخاصية استاتيكية ثابتة ، مما يجعلها أقل حيوية من الأفعال ، وأن الجملة الاسمية عادة قصيرة والفعلية طويلة وهذا يترتب عليه مزيد من الحيوية والوضوح في الجملة الفعليةعن الاسمية.

(٢) إن النص الذي تخضع كل جملة فيه أو- معظمها – لنموذج أساسي واحديعدنصاًرتيباً،أما الأسلوب الفعلي فيؤدي إلى لون من التنويع الخصب لتعدد أزمانه وحالاته واستثماره لطاقة اللغة الخلاقة.

(٣) إن الأسلوب الاسمي أسهل في الكتابة من الأسلوب الفعلي ، مما يجعل من الطبيعي أن يختاره أو

---

[1] رجاء عيد – البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث – منشأة المعارف بالإسكندرية – ١٩٧٣ – ص ٥٦ .

ينجرف في تياره من يعني بما يقول أكثر من عنايته بالطريقة التي يقول بها .

(٤) إن الأسلوب الاسمي يساعد على تأكيد الطابع غير الشخصي للعبارة، فالكتابة العلمية تتفادى التعبيرات الشخصية التي قد تتجلى في الفعل المبني للمعلوم مما يجعلها تلجأ إلى الجمل الاسمية من ناحية وإلى المبني للمجهول من ناحية أخرى[١]. وقالوا إن الجملة الاسمية (للثبوت وضعاً وللدوام استعمالاً للقرينة) [٢] ، والجملة الفعلية (للتجدد والزمان باختصار ، وقد يفاد بالمضارع الاستمرار التجددي بمعرفة المقام وقرينه تنصب لذلك) [٣] .

والعبارة السابقة تلفت النظر إلى السياق ، فمما لا شك فيه أن السياق يلقي بظلاله على المعنى ، وأن هناك معنى (يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التي تؤلفه ، أي أن السياق قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى وحدة معينة أو وحدات مضمومة بطريقة آلية) [٤]

هناك عوامل – إذن – تتضافر لإبراز المعنى ، منها السياق ، ومنها توظيف التراكيب في إطار هذا السياق ، وهناك عملية إبداع التراكيب التي وصفت في الصفحات السابقة بأنها هي التي تظهر الفرق بين شاعر وآخر ، ولقد أبدع شعراء المعلقات تراكيب ، واستثمروا طاقة اللغة وقدرتها على تشكيل المعنى ، وظهرت من خلال قراءة المعلقات فروق في إبداع التراكيب . وعلينا(أن نستنبت من السياق العام القيم الفنية التي تتداخل في التركيب اللغوي جميعه وأن القدرات الفنية أرحب من تحديدها برسوم وتقعيدات ، ولا يجد صلب النظر على مزق من الأداء والزعم بأن كل عطاء فني تجسم فيها ، والأسلوب الفني المحتوي على عناصر ثرية وهي متعددة يستطيع صاحبه أن يشير بها إلى المتلقي ليدرك لم كانت تركيباته على هذا النسق ، وما دلالاتها على المغزى الخاص الذي يومئ إليه)[٥] ، ولهذا كان الإحصاء الآتي محاولة لإظهار الفروق التي تميز شاعراً عن آخر في استخدام التراكيب المختلفة ، والتي تتيحها التشكيلات اللغوية المختلفة .

---

(١) د. صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة – ١٩٩٢ – ص٢٤٠ وما بعدها .حيث أفرد الكاتب صفحات من كتابه فرق فيها بين الجملة الاسمية والفعلية .

(٢) حسين المرصفي–الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية –حققه وقدم له د. عبد العزيز الدسوقي –الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٩١ ٦١/٢.

(٣) حسين المرصفي – السابق – ٦١/٢ .

(٤) د. مصطفى ناصف – نظرية المعنى في النقد العربي – دار الأندلس – بيروت – د. ت – ص ١٦١ – ١٦٢ .

(٥) رجاء عيد – فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور – منشأة المعارف بالإسكندرية – د . ت – ص ٧١ .

الشاعر	عدد أبيات القصيدة	جملة المبتدأ والخبر: العدد الكلي	جملة المبتدأ والخبر: عدد مرات تقديم الخبر	الفعل والفاعل: العدد الكلي	الفعل والفاعل: اسم الفاعل ظاهر	الفعل والفاعل: الفاعل ضمير	أكثر الضمائر استخداماً: العدد	أكثر الضمائر استخداماً: البيان	البناء للمجهول	مجموع الجمل الفعلية	نسبة الجمل الفعلية إلى عدد الأبيات	الصفحات
امرؤ القيس	٧٧	٩	٣	١١٥	٢١	٩٤	٢٧	غائبة	٦	١٢١	١,٥٧ / بيت	٥١
طرفة	١٠٣	٣٧	١٠	١٨١	٣٩	١٤٢	٤٦	المتكلم	١٨	١٩٩	١,٩٣ / بيت	٨٥
زهير	٥٩	٣١	٥	١١٨	١٢	١٠٦	٣٧	غائب	٢٨	١٤٦	٢,٤٧ / بيت	٢٣
عنترة	٨٩	١٩	٣	١٤٦	٣٤	١١٢	٤٢	متكلم	١٢	١٥٨	١,٧٧ / بيت	٧٥
عمرو	٩٤	١٥	٥	١٧١	٢٠	١٥١	٦١	جمع	١٧	١٨٨	٢,٠٠ / بيت	٢٧
الحارث	٨٤	٤٧	٣١	١٠٥	٤١	٦٤	٢٠	واو الجماعة	١١	١١٦	١,٣٨ / بيت	٢٨
لبيد	٨٨	٢٥	٥	١٥٨	٧٧	٨١	٣٢	غائبة	٢٠	١٧٨	٢,٠٢ / بيت	٣٤

جدول رقم (٢٦)

بين يدي التعليق على هذا الإحصاء أشير إلى الأمور الآتية :-

(١) لم يدخل في هذا الإحصاء الجمل التي كان أصلها المبتدأ والخبر ، ثم دخل عليها ناسخ فنسخ الابتداء.

(٢) لم يدخل في هذا الإحصاء أيضاً الفاعل المرفوع بغير فعل صريح ، كالفعل المرفوع باسم الفاعل ، وكذلك الفاعل المضاف إلى المصدر .

(٣) لم يدخل في هذا الإحصاء الجمل أو شبه الجمل التي وقعت صفات .

إن تأمل الإحصاء السابق ، ومحاولة قراءته قراءة أولية ، تظهر الأمور الآتية :-

(١) أن امرأ القيس هو أقل الشعراء في استخدام المبتدأ والخبر ، وأن الحارث بن حلزة أكثر الشعراء استخداماً له ، فلقد استخدم امرؤ القيس المبتدأ و الخبر في أثني عشر موضعاً ، واستخدمه الحارث في سبعة وأربعين موضعاً .

(٢) أن طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات استخداماً للجملة المكونة من الفعل والفاعل ، وأن الحارث بن حلزة أقل هؤلاء الشعراء استخداماً لهذه الجملة ، فلقد استخدمها طرفة بن العبد في مائة وواحد وثمانين موضعاً ، في حين استخدم الحارث الجملة المكونة من الفعل والفاعل في مائة موضع وخمسة مواضع فقط .

(٣) أن لبيد بن ربيعة أكثر شعراء المعلقات استخداماً للفاعل الظاهر ، وأن زهيراً أقلهم استخداماً له ، فلقد استخدم لبيد الفاعل الظاهر في سبعة وسبعين موضعاً ، في حين استخدمه زهير في اثني عشر موضعاً فقط .

(٤) أن طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات استخداماً للفاعل الضمير ، فلقد استخدمه في مائة واثنين وأربعين موضعاً ، وأن الحارث أقلهم استخداماً للضمير ، فلقد استخدمه في أربعة وستين موضعاً .

(٥) أن ضمير المتكلم هو أكثر الضمائر استخداماً عند كل من طرفة وعنترة والحارث بن حلزة ، فقد استخدموه فاعلاً بصورة لافتة للنظر . وأن ضمير الغائبة هو أكثر الضمائر دوراناً عند كل من امرئ القيس ولبيد ، وأن ضمير الغائب هو أكثر الضمائر عند زهير ، فأما عمرو بن كلثوم فأكثر الضمائر عنده هو الضمير العائد على الجمع " نا " .

(٦) أن طرفة بن العبد قد تميز في استخدامه للصفة ، فلقد استخدمها في خمسة وثمانين موضعاً ، وأن زهير كان أقل شعراء المعلقات استخداماً لها ؛ فلقد وردت في معلقته في ثلاثة وعشرين موضعاً فقط .

لقد أظهرت هذه القراءة الأولية تمايزاً وفروقاً بين الشعراء في استخدام التراكيب المختلفة ، وأن الصفحات التالية سوف تكشف الستار عن فروق أخرى وربما عللت لهذه الفروق .

لقد أظهر الإحصاء السابق عدد مرات استخدام جملة المبتدأ والخبر عند كل شاعر من شعراء المعلقات ، وعند حساب النسبة المئوية لاستخدام هذه الجملة منسوبة إلى عدد أبيات المعلقة ، ظهرت النسبة الآتية :-

الحارث بن حلزة	٥٥,٩ ٪	زهير	٥٢,٥ ٪
طرفة بن العبد	٣٥,٩ ٪	لبيد بن ربيعة	٢٨,٤ ٪
عنترة	٢١,٣ ٪	عمرو بن كلثوم	١٥,٩ ٪
امرؤ القيس	١٥,٦ ٪		

وفي دور هذا يمكن حصر الخصائص الأسلوبية عن الحارث فيما يلي :-

(١) **الخاصية الأولى** أنه أكثر شعراء المعلقات استخداماً للمبتدأ والخبر ، فالمحور الرئيسي الذي تدور حوله القصيدة هو الفخر ، والشاعر يفخر بأحداث قد وقعت ، إنه فقط يذكر السامعين بها ، فهي أمور بالنسبة للشاعر والمتلقي على السواء ثابتة ، فالحديث عنها بالجملة الاسمية (جملة المبتدأ والخبر) يتناسب مع طبيعة هذه الجملة ،ذات السمة التقريرية ، والتي تدل – فيما تدل – على الثبوت .

(٢) **الخاصية الثانية** القلة النسبية لاستخدام الجملة الفعلية ، فعند حساب نسبة الأفعال إلى عدد أبيات القصيدة البالغ أربعة وثمانين بيتاً ، تكون النتيجة ١,٣٨/ بيت ، وهذه أقل نسبة عند شعراء المعلقات، إذ بلغت نسبة عددالأفعال إلى عدد أبيات القصيدة عند باقي شعراء المعلقات كالآتي :-

١- زهير ٢,٤٧ / بيت	**٢- لبيد ٢,٠٢ / بيت**	**٣- عمرو بن كلثوم ٢,٠٠ / بيت**
٤- طرفة ١,٩٣ / بيت	**٥- عنترة ١,٧٧ / بيت**	**٦- امرؤ القيس ١,٥٧/ بيت**

وعلى هذا يكون الحارث أكثر الشعراء استخداماً لجملة المبتدأ والخبر ، وأقلهم استخداماً للجملة الفعلية ، ولعل السبب كان واضحاً .

تظهر الخاصية الأسلوبية واضحة عند مقارنة معلقة الحارث بمعلقة عمرو بن كلثوم ، فعلى الرغم من أن موضوع القصيدتين واحد تقريباً وهو الفخر ، إلا أن الشاعرين قد اختلفا في أسلوب التناول ، ففي حين أن الحارث قد رأى أن الجملة الاسمية أكثر تعبيرا عن فكرته من الجملة الفعلية، فقد رأى عمرو بن كلثوم أن الجملة الفعلية بما تحويه من دلالة على التجدد هي الأكثر تعبيرا عن

فكرته. وهذا يدل على أن (علاقة المتكلم بمفردات لغته ، وتصرفه فيها بالتركيب على نمط خاص أشبه بعلاقة الصائغ الذي يأخذ قطعة من الذهب فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة)(١)

(٣) الخاصية الثالثة هي استخدامه للفاعل الظاهر ، فلقد استخدم في قصيدته واحداً وأربعين فاعلاً ظاهراً ، وأربعة وستين فاعلاً مضمراً ، وبلغت نسبة استخدام الفاعل الظاهر إلى المجموع الكلي لعدد الأفعال ٣٩,٠٤٪ وهو بذلك يأتي في الترتيب الثاني بعد لبيد في استخدامه للفاعل الظاهر .ولعل استخدام الشاعر للفاعل الظاهر أمر مقصود ، فإذا كان من علل بناء الفعل للمجهول للخوف من الفاعل أو الخوف عليه ، فبمفهوم المخالفة يكون إظهار الفاعل يدحض فكرة الخوف منه أو الخوف عليه ، فالشاعر وقومه قد فعلوا ، ولا يخشون أحداً ، وهذا يتفق مع السياق العام للقصيدة وهو الفخر .

(٤) الخاصية الرابعة هي استخدامه لضمير الجمع ، فقد استخدم واو الجماعة في عشرين موضعاً واستخدم ضمير المتكلم (الجمعي) في سبعة عشر موضعاً ، ولا مشاحة في ذلك فالرجل إنما يفخر بقومه وقبيلته ،لا بشخصه وذاته ، فسيادة ضمير الجمع هاهنا أمر منطقي .

(٥) الخاصية الخامسة تتعلق باستخدامه الصفات ، فلقد استخدم الصفة في ثمانية وعشرين موضعاً ، وعند حساب نسبة الصفات إلى عدد أبيات القصيدة كانت النتيجة ٣٣,٣٣ ٪ وبذلك يكون في الترتيب السادس من بين شعراء المعلقات السبعة في استخدامه للصفة ، فترتيب الشعراء على حسب استخدامهم للصفات كالآتي :-

١- عنترة ٨٤,٢٦ ٪	٢- طرفة ٨٢,٥٢ ٪	٣- امرؤ القيس ٦٦,٢٣ ٪
٤- زهير ٣٨,٩٨ ٪	٥- لبيد ٣٨,٦٣ ٪	٦- الحارث ٣٣,٣٣ ٪
٧- عمرو بن كلثوم ٢٨,٧٢ ٪		

ثمة وشائج تربط بين معلقة الحارث ومعلقة عمرو بن كلثوم ، فالحديث عن إحداهما يستدعي الحديث عن الأخرى ، ومن هذه الوشائج اتحاد موضوع المعلقتين تقريباً .إلا أن أسلوب التناول قد اختلف ، ولعل هذا يدحض الفكرة التي نادت بالربط بين الأسلوب والغرض (٢) ، فها نحن أمام قصيدتين موضوعهما واحد ، إلا أن أسلوب الشاعرين قد اختلف في التعبير عن هذا الغرض الواحد ، وهذا يدل على خصوصية كل شاعر في التعبير عن فكرته .

---

(١) شفيع السيد -الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي - دار الفكر العربي بالقاهرة - ١٩٨٦ - ص ٢٧ .

(٢) راجع بيان إعجاز القرآن . ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن لرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف - ط٢ - ١٩٦٨ - ص ٦٥ ، ٦٦ .

وقد استخدم عمرو بن كلثوم الجملة الفعلية في مائة وثمانية وثمانين موضعاً بنسبة قدرها٢/بيت، ويأتي في هذا المجال في الترتيب الثالث بعد زهير ولبيد ، بينما استخدم جملة المبتدأ والخبر في خمسة عشر موضعاً . وهو بهذا يخالف تماماً غريمه الحارث بن حلزة الذي تفوق تماماً في استخدام الجملة الاسمية .

لقد أراد عمرو بن كلثوم أن يسم قصيدته بالحركة الدائبة ، والتجدد الدائم ، لقد أراد أن يخبر عمرو بن هند بماض وحاضر زاهر ، كان لبني تغلب الغلبة والنصر كما أراد أن يقول إن المستقبل مبني على الماضي والحاضر ، فهو أيضاً لبني تغلب ، لذلك انطلق مستخدماً الجملة الفعلية قائلاً :-

١٧- وإنّ غداً وإنّ اليومَ رهنٌ	وَبعدَ غد بما لا تَعلمينا
١٨- أبَا هِندٍ فلاَ تعجَلْ علينا	وأَنظِرْنا نُخَبِّرْكَ اليَقينا
١٩- بأنَّا نُورِدُ الرَّاياتِ بِيضاً	ونُصدِرُهنَّ حُمْراً قد رَوينا
٢٠- وأيامٍ لنا غُرٍّ طِوالٍ	عَصَينَا المَلْكَ فيها أنْ نَدينا
٢١- وسَيِّدِ مَعْشَرٍ قد تَوَّجُوه	بتاجِ المُلْكِ يَحمي المُحْجَرينا
٢٢- تَرَكْنَا الخَيلَ عاكِفةً عليه	مُقلَّدةً أعِنَّتَها صُفُونا
٢٣- وقد هَرَّتْ كِلابُ الحَيِّ منَّا	وشَذَّبْنا قَتَادةَ مَنْ يَلِينا

وقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات السبعة خمسة عشر فعلاً ، منها تسعة أفعال مضارعة ، وخمسة أفعال ماضية ، وفعل أمر واحد . فتكثيف الجملة الفعلية التي فعلها مضارع دال على ميل الشاعر إلى إسباغ صفة التجدد والحدوث على قصيدته .

يمكن حصر الخصائص الأسلوبية عند عمرو بن كلثوم فيما يلي :-

(١) الخاصية الأولى هي القلة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية . فهو الشاعر قبل الأخير في نسبة استخدامهذه الجملة .

(٢) الخاصية الثانية هي الزيادة النسبية لاستخدام الجملة الفعلية ، فهو الشاعر الثاني بعد زهير في استخدام هذه الجملة .

(٣) الخاصية الثالثة هي القلة النسبية لاستخدام الفاعل الظاهر ، فهو الشاعر قبل الأخير في هذا المجال ، إذ بلغت نسبة استخدام الشعراء للفاعل الظاهر كالآتي :-

١- لبيد	٤٨,٧٣ ٪	٢- الحارث	٣٩,٠٤ ٪	٣- عنترة	٢٣,٢٨ ٪
٤- طرفة	٢١,٥٤ ٪	٥- امرؤ القيس	١٨,٢ ٪	٦- عمرو بن كلثوم	١١,٥٩ ٪
٧- زهير	١٠,١٦ ٪				

(٤) الخاصية الرابعة هي استخدامه لضمير المتكلمين ، فلقد استخدم الفاعل المضمر في واحد وخمسين ومائة موضعاً ،واستخدم ضمير المتكلمين في واحد وستين موضعاً منها ، وهي نسبة مرتفعة بلا شك ، ولعل هذا راجع إلى أن الشاعر أراد أن يجعل قصيدته ترنيمة على لسان كل تغلبي ، يفخر بما فيها فكل فرد من أبناء القبيلة له من هذه القصيدة نصيب .

(٥) **الخاصية الخامسة** وتتعلق باستخدامه للصفات ، فعمرو بن كلثوم أقل شعراء المعلقات استخداماً للصفات ، واللافت للنظر أن الشاعر الذي يسبقه في هذا الترتيب هو الحارث بن حلزة ، وكأن جو النص ومناسبته كانا لهما دور في هذا ، أو كأن الشاعر مشغول عن الوصف ببيان حال قومه ومآثرهم ومفاخرهم .

شاعران آخران من شعراء المعلقات ، لم تشغلهما أمور القبيلة كما شغلت عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ، بل شغلتهما نفساهما ، وأعني بذلك طرفة بن العبد ، وعنترة بن شداد ، فالأول شاعر مترف مشغول بملذاته ونزواته ، له فلسفة في الحياة ، لخصها في قوله :-

ولولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى ... وَجَدِّكَ لم أحفِلْ مَتَى قامَ عُوَّدِي
فمِنهنَّ سَبْقُ العــاذِلاتِ بشَــرْبةٍ ... كُمَيْتٍ مَتَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزبِدِ
وكَرِّي إذَا نادَى المُضَافُ مُحَنَّبــاً ... كَسِيدِ الغَضَـــا نَبَّهتَـــهُ المتوَرِّدِ
وتَقصيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحتَ الخِباءِ المعمَّـــدِ

والثانيمقهور في نفسه ، وإن كان قاهراً لغيره في ميدان القتال ، يعاني آلام العبودية والرق ، ويتطلع إلى الحرية ، والصدارة ، وحديث الناس ، كما عبر عن ذلك بقوله :-

ولقد شَفَى نفسي وأبْرأَ سُقْمَها ... قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترَ أقْدِمِ
والخيلُ تَقتَحِمُ الخَبارَ عوابساً ... ما بينَ شَيْظمةٍ وأجْرَدَ شَيْظَمِ

لقد شغل كل شاعر منهما بنفسه أكثر مما شغل بغيره ؛ ولقد انمازت قصيدة طرفة بخصائص أسلوبية منها :-

(١) **الزيادة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية ، فلقد بلغت نسبتها عنده ٣٥,٩ ٪ وترتيبه في هذا المجال الثالث بعد الحارث وزهير .**

(٢) الخاصية الأسلوبية الثانية عند طرفة هي القلة النسبية لاستخدام الجملة الفعلية ، فترتيب طرفة في استخدام الجملة الفعلية الرابع مسبوق بثلاثة من شعراء المعلقات ومتبوع بثلاثة منهم ، وبنسبة قدرها ١,٩٣ / بيت .

والواقع فإنه يمكن جمع الخاصيتين السابقتين في خاصية واحدة ،يمكن أن تسمى التوازن في استخدام الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، فترتيب طرفة الثالث من بين شعراء المعلقات في استخدام الجملة الاسمية ، والرابع في استخدام الجملة الفعلية .

(٣) كذلك في استخدامه للفاعل الظاهر جاء ترتيب طرفة الرابع ، وذلك بنسبة قدرها ٢١,٥٤ ٪ ، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد أن فكرة التوازن من خلال توسطه لشعراء المعلقات في استخدامه للفاعل الظاهر، فهو مسبوق بثلاثة ومتبوع بثلاثة ، فهو أوسط الشعراء السبعة في استخدام الفاعل الاسم الظاهر .

(٤) ينماز طرفة باستخدام ضمير المتكلم فلقد استخدم هذا الضمير في ستة وأربعين موضعاً من مائة واثنين وأربعين موضعاً استخدم فيها الضمير فاعلاً ، وذلك بنسبة مئوية قدرها ٣٢,٣٩ ٪ ، وهي بلا شك نسبة مرتفعة ،فاستخدام ضمير المتكلم بهذه الكثافة دليل على ذاتية الشاعر، إنه يريد أن يتحدث عن نفسه ، وأن يعلي من قدر ذاته ، إنه لا يريد لنفسه أن تذوب في القبيلة ، بل هو فرد ينماز عن غيره من أفراد القبيلة ، من هنا ارتفعت نسبة استخدام ضمير المتكلم .

(٥) كما انماز طرفة أيضاً بارتفاع نسبة استخدامه للصفات ، فعند حساب نسبة عدد الصفات إلى عدد الأبيات جاء ترتيب طرفة الثاني بعد عنترة ، فنسبة استخدام الصفة عند عنترة ٨٤,٢٦٪ وعند طرفة ٨٢,٥٢ ٪ .

يتوجه عنترة بحديثه إلى من أحب بكلمات يجب الوقوف أمامها وتأملها ، وذلك حيث يقول :-

٥١- يُخْبِرْك من شهِد الوقيعةَ أنني — أغْشى الوَغَى وأعِفُّ عند المغْنَم
٥٢- ولقد ذَكرتُكِ والرِّماحُ نواهِلٌ — مِنِّي وبيضُ الهِنْد تَقْطُرُ من دمي
٥٣- فودِدْتُ تقْبيلَ السُّيُوف لأنها — لَمَعت كبارق ثَغْرِكِ المُتَبَسِّمِ

إذ يربط الشاعر بين عاطفة الحب الجياشة التي امتلأ بها قلبه ، وبين إقدامه وجسارته عند لقاء العدو ، وكأنما يريد أن يقتحم قلب المحبوبة ، كما اقتحم غبار المعركة ، أو كما اقتحم الدرع على صاحبها كما في قوله :-

ومِشَكِّ سابِغةٍ هتكْتُ فُروجَها — بالسَّيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعْلم

(وإذا كان الفن يحقق للفرد ما يعجز عن تحقيقه في الواقع ، وهذا بدوره يفرغ عليه راحة نفسية ، وشعوراً بالسعادة والرضى)[1] ، فإن هذا أصدق ما يكون على عنترة ، إذ يربط بين عاطفة الحب التي لم يوفق فيها ، وبين البطولة في المعركة ، وفي الحالين يتحدث الشاعر عن نفسه مستخدماً ضمير

[1] أحمد السعدني – نظرية الأدب – الجزء الأول مقدمة في نظرية الفن – مكتبة الطليعة بأسيوط – ١٩٧٩ – ص ٢١١ .

المتكلم ، وقراءة الأبيات الثلاثة السابقة يمكن أن تكون شاهدة على هذا الزعم ، فالكلمات الآتية فيها ما يعود على المتكلم (إنني – أغشى – أعف – نكرتك – فوددت) وهذه إحدى الخصائص الأسلوبية عند عنترة ، وأعني بها :–

(١) الزيادة الواضحة لاستخدام ضمير المتكلم ، فعنترة من أكثر شعراء المعلقات استخداماً لضمير المتكلم للفاعل ، فلقد استخدم (١١٢) ضميراً فاعلاً ،منها اثنان وأربعون ضميراً للمتكلم .

(٢) الخاصية الثانية من الخصائص الأسلوبية عند عنترة كثرة استخدامه للصفات ،فعنترة أكثر شعراء المعلقات على الإطلاق استخداماً للصفات ، فلقد استخدم خمساً وسبعين صفة في تسعة وثمانين بيتاً ، وذلك بنسبة قدرها ٨٤,٢٦ ٪ وهذه أعلى نسبة في استخدام الصفات عند جميع شعراء المعلقات.

(٣) التوازن في استخدامه للجمل الاسمية والفعلية ، فترتيبه في استخدام الجملة الاسمية الخامس ،وهو نفس الترتيب في استخدام الجملة الفعلية .

(٤) الزيادة النسبية في استخدامه للفاعل الظاهر ، فترتيبه في استخدام الفاعل الظاهر الثالث وذلك بنسبة ٢٣,٢٨ ٪ وهو مسبوق بلبيد والحارث .

وأما زهير فهو الشاعر (الذي لم يعاظل بين القوافي ولم يتبع وحشي الكلام)[1] ،وهو كما وصفه الحطيئة (ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي وأخذه بأعنتها حيث شاء)[2]. ويقول ابن سلام (وقال أهل النظر كان زهير أحكمهم شعراً وأبعدهم من سخف وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق)[3] ، ولقد اشتهر زهير من بين الشعراء بأنه كان ينقح قصائده وكان يسمي قصائده بالحوليات ، ومن هذه الحوليات التي نقحها معلقته التي يمكن من الوقوف من خلالها على الخصائص الأسلوبية الآتية :–

(١) إنه يهتم كثيراً بأركان الجملة ، أعني المبتدأ والخبر والفعل الفاعل ،ويركز كثيراً على استخدام هذه الأركان ،فقد بلغت نسبة استخدامه للجملة الفعلية أعلى نسبة عند جميع شعراء المعلقات ، فقد بلغت هذه النسبة عنده ٢,٤٧ / بيت . كما جاء ترتيبه الثاني من بين شعراء المعلقات في استخدام الجملة الاسمية ،إذ بلغت نسبة استخدامه لهذه الجملة ٥٢,٥ ٪ ، وهذا يدل على اهتمام الشاعر بالأركان الأساسية للجملة ، بغض النظر عن الفضلة أو التابع .

---

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة – الشعر والشعراء ، قدم له الشيخ حسن تميم وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان – دار إحياء العلوم – بيروت – ط٣ –١٩٨٧ –ص ٧٧ .

(٢) أبو محمد عبد الله بن مسلم – السابق – ص ٧٧ .

(٣) محمد بن سلام الجمحي – طبقات الشعراء – دار الكتب العلمية – بيروت – ط٣– ١٩٨٨ – ص ٤٤ .

(٢) لا يهتم كثيراً بالصفـات ، فلقـد استخدم ثلاثـاً وعشرين صفة في تسعة وخمسين بيتاً، وذلك بنسبة قـدرها ٣٨,٩٨٪ ، وكان ترتيبه في هـذا المجال الخامس من بين شعراء المعلقات في حيـن أن شاعراً كعنترة بلغت نسبة استخدام الصفة عنده ٨٤,٢٦٪ .

(٣) على الرغم من اهتمام زهير الواضح باستخدام الجملة الفعلية ، إلا أنه أقل شعراء المعلقات استخداماً للفـاعل الظـاهر ، فلقد استخدم مائة وثمانية عشر فعلاً ، استخدم معها اثني عشر فاعلاً ظاهراً ، ومـائة وستة فاعلاً مضمراً وهـذه هي الخاصية الثالثة عند زهير، وهي تركيـزه على استخـدام الفاعل الضمير .

(٤) الخـاصية الرابعة عند زهير هي استخـدامه لضمير الغـائب، فلقـد استخدم هذا الضمير في سبعة وثلاثين موضعاً وذلك بنسبة قدرها ٣٤,٩٪ .

وللبيد بن ربيعة – الشاعر المخضرم – خصائص يسم شعره، ظهر منها في معلقته ما يلي :-

(١) الخاصية الأسلوبية الأولى عند لبيد أنه أكثر شعراء المعلقات استخداماً للفاعل الظاهر ، فلقدورد في معلقته مائة وثمانية وخمسون فاعلاً منها سبعة وسبعون فاعلاً ظاهراً ، وذلك بنسبة قدرها ٤٨,٧٣٪ .

(٢) أنه يكثر من استخدام ضمير الغائبة ، فلقد استخدم الضمير في واحد وثمانين موضعاً ،كان نصيـب الغائبة منها اثنين وثلاثين مرة ، وذلك بنسبة قدرها ٣٩,٥٪ .

(٣) الزيادة النسبية لاستخدامه للجملة الفعلية ، فلقد استخدم هذه الجملة مائة وثمان وسبعين مرة في ثمانية وثمانين بيتاً ، وذلك بنسبة قدرها ٢,٠٢ / بيت ، وترتيبه في هذا المجال الثاني .

(٤) القلة النسبية في استخدامه للجملة الاسمية ، فلقد استخدمها بنسبة قدرها ٢٨,٤٪ وترتيبـه فـي هـذا المجال الرابع .

(٥) القلة النسبية في استخدامه للصفات ، فلقد استخدم الصفة في أربعة وثلاثين موضعاً ،وذلـك بنسبـة قدرها ٣٨,٦٣٪ .

وأما امرؤ القيس فيمكن حصر الخصائص الأسلوبية التي ظهرت من خلال قراءة معلقته فيما يلي:-

(١) التوازن في استخدام الجملة الاسمية والجملة الفعلية .

(٢) يغلب عليه استخدام ضميـر الغـائبـة .

(٣) القلة النسبية في استخدام الفاعل الظاهر .

(٤) الزيادة النسبية في استخـدام الصفـات .

(٢) التقديم والتأخير :-

سبقت الإشارة إلى عبارة سيبويه (كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنـــى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم) [١] ، ولعلها كانت الإشارة الأولى إلى قضية التقديم والتأخير في تركيب الجملة العربية . ولكن عبد القاهر يقف من هذه النظرة موقف الرافض لها إذ يقول (وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم، ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهونوا الخطب فيه حتى إنك لـــترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف ، ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا وشبهه)[٢] . وذهب يلتمس فروقاً في الأداء مستظلاً بمظلة النظم ، التي يلج من خلالها إلى قضية الإعجاز ومن ذلك تعليقه على قول الله عز وجل (وجعلوا لله شركاء الجن)[٣]، حيث يقول (ليس بخاف أن لتقديم الشركاء حسناً وروعة ومأخذاً من القلوب أنت لا تجد شيئاً منه إن أنت أخرت فقلت وجعلوا الجن شركاء لـــله . وأنك ترى حالك حال من نقل عن الصورة المبهجة والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشيء الغفـــل الذي لا تحكي منه بكثير طائل ، ولا تصير النفس منه إلى حاصل ، والسبب في أن كان ذلك كذلك ، هو أن للتقديم فائدة شريفة ، ومعنى جليلاً لا سبيل إليه مع التأخير . بيانه أنا وإن كنا نرى جملـــة المعنـــى ومحصوله أنهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله تعالى وكان هذا المعنى يحصـــــل مـــع التـــأخير حصوله مع التقديم فإن كان تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن .وإذا أخر فقيل جعلوا الجن شركاء لله .لم يفد ذلك ولـــم يكن فيه شئ أكثر من الإخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن وغير الجن فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه . وذلك أن التقدير يكون مع التقديم أن (شركاء) مفعول أول لجعل ، و(لله) فـــي موضـــع المفعول الثاني ، ويكون (الجن) على كلام ثان وعلى تقدير أنه كأنه قيل : فمن جعلـــوا شـــركاء للـــه تعالى؟ فقيل : الجن . وإذا كان التقدير في شركاء أنه مفعول أول و (لله) في موضع المفعول الثـــاني وقع الإنكار على كون شركاء لله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شئ دون شئ وحصل مـــن ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الإنكار دخول اتخاذه من الجـــن)[٤]، ويســـتمر عبـــد القاهر على صفحات الدلائل يعرض لهذا المبحث مبحث التقديم والتأخير فيتعرض لمواضعه ويلتمـــس لذلك فروقاً في الدلالة والتعبير .[٥]

---

[١] أبو سعيد السرياني – شرح كتاب سيبويه – ٢٧٢/٢ .

[٢] عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص ٨٥ .

[٣] سورة الأنعام – الآية ١٠٠ .

[٤] عبد القاهر الجرجاني – دلائل الاعجاز – ص ٢٢١-٢٢٢ .

[٥] عبد القاهر الجرجاني – السابق – ص ٨٣ وما بعدها .

لا جدال حول ما قدمه عبد القاهر في هذا المجال ، ولا جدال أيضاً في أن (الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوباً بالمعنى الأدبي ، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلــى الجدة ، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام ، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة) [1] .

وقد تناول العلماء الذين اهتموا بعلوم القرآن هذا الجانب ، ونظروا إليه في ضوء بحثهــم عــن مواطن الجمال والإعجاز في القرآن ، فالتقديم والتأخير عند الزركشي (أحد أساليب البلاغة ، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة ، وملكتهم في الكلام ، وانقياده لهم ، وله في القلوب أحسن موقــع ، وأعذب مذاق) [2]، وعند ابن القيم (دلالة على تمكنهم في الفصاحة ، وملكتهم للكــلام وتلعبهــم بــه وتصرفهم فيه على حكم ما يختارونه ، وانقياده لهم لقوة ملكتهم فيه ، وفي معانيه ثقة بصفــاء أذهــانهم وغرضيهم فيه أن يكون اللفظ وجيزاً بليغاً ، وله في النفوس حسن موقع وعذوبة مذاق) [3]

لقد أدرك الشاعر العربي القديم ما في لغته من اتساع ، كما أحس بفروق دلالية في التعبــير ، وأن عبارة لا تقوم مقام عبارة أخرى وتؤدي نفس المعنى ، فحاول أن يستغل إمكانات هذهاللغة وطاقتها في تشكيل المعنى ، ومن هذه الإمكانات التي استغلها الشاعر العربي القديم ،ما أتاحته له اللغة في بــاب التقديم والتأخير ، وبرزت من خلال هذا الباب سمات خاصة لكل شاعر من الشعراء ، فمنهم من آثــر تقديم الخبر على المبتدأ ومنهم من آثر تقديم المفعول به على الفاعل ، ولكل حسن موقع وعذوبة مذاق .

---

[1] محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – سلسلة الدراسات الأدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤ – ص٢٥٥ .

[2] بدر الدين الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة دار التراث بالقاهرة – ط٢ –د.ت – ٢٣٣/٣.

[3] محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية – الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان–دار الكتب العلمية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٨ – ص ١٢٠ .

(أ) تقديم الخبر على المبتدأ :-

سياق التقديم و التأخير خاصية أسلوبية تختلف من شاعر إلى آخر ، ولقد تمايز شعراء المعلقات في استخدام هذه الخاصية ، والإحصاء الآتي يوضح هذا التمايز ، حيث تم اختيار أعلى ثلاثة معدلات تكرار عند كل شاعر من الشعراء السبعة ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى زهير ، حيث تم اختيار أربع عينات من قصيدته ، وذلك لتساوي كل عينتين من هذه العينات الأربع .

م	الشاعر	تقديم الخبر على المبتدأ	تقديم المفعول به على الفاعل	تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل	تقديم الجار والمجرور على المفعول به	تقديم الظرف على خبر كان	تقديم جواب الشرط على فعل الشرط
١	امرؤ القيس	٥	–	–	٩	٧	–
٢	لبيد	٤	١٨	٢١	–	–	–
٣	عمرو بن كلثوم	٥	–	–	١٣	–	١٢
٤	الحارث	٣١	٦	١٧	–	–	–
٥	زهير	٥	٥	٣	٣	–	–
٦	عنترة	–	٦	٥	٦	–	–
٧	طرفة	١٠	٨	–	٥	–	–

جدول رقم (٢٧)

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر تقديم الخبر على المبتدأ ، وقد لوحظ في الإحصاء السابق أن الحارث بن حلزة قد انماز عن غيره من الشعراء في هذا الجانب ، فقد قدم الخبر على المبتدأ في واحد وثلاثين موضعاً من قصيدته ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نلاحظ أن الشاعر الثاني في هذا المجال وهو طرفة بن العبد قد قدم الخبر على المبتدأ في عشرة مواضع فقط ، وأن لبيداً وهو أقل الشعراء في هذا الجانب قد قدم الخبر عن المبتدأ في أربعة مواضع فقط .

وسوف تظل هذه الأرقام تمثل خاصية أسلوبية ، ولا تدل على قيم جمالية طالما أنها لم تناقش في سياقها الذي وردت فيه ، لذلك ستحاول هذه الدراسة مناقشة سياق التقديم والتأخير في المبتدأ والخبر وإن كانت سوف تقتصر على عينة من كل قصيدة .

(١) امرؤ القيس وقد قدم الخبر على المبتدأ في خمسة مواضع منها :-

ويومَ دَخلتُ الخِدْرَ خِدرَ عُنيزةٍ ... فقالت لكَ الوَيْلاتُ إنكَ مُرجلي

له أيْطَلا ظَبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سِرْحانٍ وتَقْريبُ تَتْفُلِ

(٢) لبيد :-

فَلَها هِبَابٌ في الزِّمام كأنَّها ... صَهْباءُ وراحَ مع الجَنُوب جَهامُهَا
مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّت لهمْ آباؤُهمْ ... ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُهَا

(٣) عمرو بن كلثوم :-

عَلَيْنا البَيْضُ واليَلَبُ اليَمَاني ... وأسيافٌ يُقَمْنَ ويَنْحَنِينا
لَنا الدُّنيا وما أمْسَى عليها ... ونَبطِشُ حينَ نَبْطِشُ قادِرِينا

(٤) الحارث بن حلزة :-

إنَّ إخوانَنا الأراقِمَ يَغْلُو ... نَ علَيْنا في قِيلِهِمْ إحفاءُ
إن نَبَشْتُم ما بينَ مِلحَةَ فالصَّا ... قِبِ فيه الأمواتُ والأحياءُ
لم يُخَلُّوا بني رِزاحٍ ببَرْقا ... ءِ نِطاعٍ لهمْ عليهمْ دُعاءُ
أيَّةً شارِقَ الشَّقِيقةِ إذ جا ... ءُوا جَميعاً لكلِّ حَيٍّ لِواءُ
مِثْلُها تخرُجُ النَّصيحةَ للقَوْ ... مِ فَلاةٌ مِن دونِها أفلاءُ

(٥) زهيـــــــــر :-

بها العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً ... وأطلاؤُها يَنهَضْنَ مِن كلِّ مَجْثَمِ
لَدَى أسَدٍ شاكِي البَنانِ مُقاذِفٍ ... لهُ لِبَدٌ أظفارُهُ لمْ تُقَلَّمِ

(٦) طرفة بن العبد :-

لِخَوْلةَ أطلالٌ بِبُرْقةِ ثَهْمَدِ ... ظَلِلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغَدِ
لها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فيهما ... كأنَّهما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ
تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرابٍ عَلَيهِما ... صفائحُ صُمٌّ مِن صَفيحٍ مُنَضَّدِ

أورد علماء البيان أسباباً للتقديم وذلك مثل :-

١- أن يكون في التأخير إخلال ببيان المعنى .

٢- أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب ، فيقدم لمشاكلة الكلام ورعاية الناصلة؛ وجعل منه السكاكي (أمنا برب هارون وموسى) بتقديم هارون مع أن موسى أحق بالتقديم .

٣- عظم المقدم والاهتمام به .

٤- أن يكون الخاطر ملتفتاً إليه والهمة معقودة به أي المقدم .

٥- أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب من حال المذكور .

٦- الاختصاص وذلك بتقديم المفعول والخبر والظرف والجار والمجرور ونحوها .إلا أن الظرف إن كان

في الإثبات دل عل الاختصاص ، وإن كان في النفي فإن تقديمه يفيد تفضيل المنفي عنه[1].

ويعقب بدر الدين الزركشي على ذلك بقوله (ما ذكرناه من أن تقديم المعمول يفيد الاختصاص، فهمه الشيخ أبو حيان في كلام الزمخشري وغيره ، والذي عليه محققو البيان أن ذلك غالب لا لازم)[2].

ويقول الإمام جلال الدين السيوطي (كان أهل البيان يطبقون على أن تقديم المعمول يفيد الحصر سواء كان مفعولاً أو ظرفاً أو مجروراً .... وخالف في ذلك ابن الحاجب)[3]، ثم يورد نصاً آخر للشيخ بهاء الدين يتضح منه أن المعول على السياق إذ يقول (وقد اجتمع الاختصاص وعدمه في آية واحدة وهي (أغير الله تدعون إن كنتم صادقين . بل إياه تدعون) فإن التقديم في الأول قطعاً ليس للاختصاص ، وفي إياه قطعاً للاختصاص) [4] .

ولتكن مناقشة تقديم الخبر على المبتدأ في ظل ما قدمه البلاغيون من أفكار حول سياق التقديم والتأخير، يقول امرؤ القيس :-

ويوم دَخلتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ   فقالت لَكَ الوَيلاتُ إنَّك مُرْجِلي

في ظل المفاهيم السابقة ينصب الاهتمام على تقديم الخبر (لك) على المبتدأ (الويلات) ، وهي الجملة الواقعة في إطار القول ، نعم قد يكون التقديم هنا لإرادة التعجب من فعل الشاعر ، أو للاختصاص ، أو لأن الخاطر ملتفت إليه ، كل هذا ممكن ، وكله صالح للتأويل والتخريج ، ولكن هناك شيئاً ينبغي الالتفات إليه والاهتمام به ، وهو التمهيد الذي مهد الشاعر به لتقديم الخبر على المبتدأ ، فهذه الضمائر التي استخدمها الشاعر مثل ضمير المتكلم في (دخلت) ، وضمير المخاطب في (لك ، إنك) في مقابل ضميرين يعودان على عنيزة ، الأول هو الضمير المستتر في (قالت) ، والثاني ضمير الإضافة في قولها (مرجلي) ، ثم هذا التناغم الراقص في (دخلت الخدر خدر) ، إذ كرر الشاعر ثلاثة (خاءات) في ثلاث كلمات متتالية،وهذا التكرار لكلمة (الخدر) التي جاءت في الأول معرفة ، فهي بالنسبة له كذلك، ولكنه توهم أن المستمع يمكن أن يجهل صاحبة الخدر ، فكرره وأضاف إليه صاحبته (عنيزة) ، وهذه المخالفة الصوتية التي تمثلت في تنوين عنيزة ، وهي ممنوعة من التنوين ، كل ذلك ليلفت انتباه المتلقي إلى هذا التقديم ، تقديم الخبر على المبتدأ ، والذي أريد أن أخلص إليه هو أن للسياق

---

[1] بدر الدين الزركشي – البرهان في علوم اللغة – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة دار التراث – ٢٣٣/٣ – ٢٣٧ .

[2] بدر الدين الزركشي – السابق – ٢٣٧/٣ .

[3] الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي–الإتقان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة دار التراث بالقاهرة – المجلد الثاني الجزء الثالث – ص ١٥٦ .

[4] السيوطي – الإتقان في علوم القرآن – ص ١٥٧ .

دوراً لاينكر في عملية التقديم والتأخير ، وهذا لا يتعارض مع كلام البيانيين ، بل هذا ما ذهب إليه بعضهم عندما قال(وقد اجتمع الاختصاص وعدمه في آية واحدة) ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكلام .

المثال الثاني عند امرئ القيس هو قوله :-

لَه أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ   وإِرخاءُ سِرْحانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

فقدم الخبر الجار والمجرور (له) على المبتدأ (أيطلا) ، وقد يفيد هذا التقديم تعلق الشاعر بفرسه ، وأن خاطرة ملتفت إليه ، وهمته معقودة به ، لكن تصدير البيت بحرف اللام وهو حرف الروي، شيءلافت للنظر ، فقد ربط الشاعر أول البيت بآخره ، في دلالة واضحة على سرعة هذا الحصان ، إنها سرعة تشبه سرعة الصوت ، صوت حرف اللام ، الذي نطق به الشاعر أول البيت ثم وجد نفسه يردده كحرف للروي ؛ ثم هذا العطف ، حيث عطف الشاعر كلمة(ساقا)على(أيطلا) وكذلك (إرخاء- تقريب)، علماً بأن التأويل يحتمل تقدير أخبار محذوفة ، وهذه الكلمات مبتدءات لها ، فالتقدير: له أيطلا ظبي و(له) ساقا نعامة و (له) إرخاء سرحان و (له) تقريب تتفل . ويكون السياق على هذا التقدير أشد تأثيراً في المتلقي ، وأكثر لفتاً لنظره .

شيء آخر ينبغي الالتفاف إليه ها هنا ، وهو هذه الكميات الصوتية المتماثلة في قوله :-

له أيطلا ظبي   //٥/٥   //٥/٥/٥

وساقا نعامة   //٥/٥   //٥//٥

وإرخاء سرحان   //٥/٥   //٥/٥/٥

وتقريب تتفل   //٥/٥   //٥//٥

وهذا ما تثبته الكتابة العروضية للبيت .

أخلص من هذا إلى أن هناك أموراً تضافرت على إيداع الدلالة في البيت غير التقديم والتأخير ، ربما تكون قد مهدت لهذا التقديم ، وربما تكون أموراً قائمة بذاتها . نعم للتقديم والتأخير دور ، إلا أن دوره يتضافر مع أمور أخرى في دلالة لا تنكر على عبقرية المبدع ،وقدرتهعلى إنتاج الدلالة فيالبيت .

يتحدث لبيد بن ربيعة عن سرعة ناقته قائلاً :-

فَلَهَا هِبَابٌ في الزِّمامِ كأنَّهَا   صَهْبَاءُ راحَ معَ الجَنوبِ جَهامُهَا

فقدم الخبر الجار والمجرور (لها) على المبتدأ النكرة (هباب) ، ويطلق النحاة على هذا النمط الواجب التقديم .

لا شك أن الشاعر يحاول أن يلفت الأنظار إلى سرعة هذه الناقة ، التي شبهها بسحابة صهباء ، فحذف الموصوف (سحابة) وأقام الصفة مقامه (صهباء) ، وأن هذه السحابة قد تخففت من مائهـا ، فأيسر الريح يحركها . ولا شك أن للناقة مكانة عند الشاعر ، وأنه متعلق بها ، وأن تقديم حرف الجـر ومعه الضمير العائد على الناقة ، يشير إلى هذا التعلق ، بالإضافة إلى هذا فإنه ينبغي النظر إلى هـذه (الهاءات) التي حشدها الشاعر في هذا البيت (فلها هباب) ، فلقد استخدم في جملة المبتدأ والخبر الهـاء مرتين ، ثم اختتم البيت بكلمة تكرر فيها حرف الهاء مرتين أيضاً (جهامها) ، وكأن الشاعر يريـد أن يربط بين أول البيت وآخره صوتياً عن طريق هذا التكرار .

المثال الثاني عند لبيد هو قوله :-

مِنْ مَعْشرٍ سَنَّت لهمْ آباؤُهمْ ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُها

فبالإضافة إلى الاختصاص الذي يفيده تقديم الخبر (لكل قوم) على المبتدأ النكرة (سنة) ، يجب أيضاً الالتفات إلى الجانب الصوتي البالغ التأثير في البيت والذي تمثل في تكرار كلمة(ســنت/ســنة) ، ففـي الشطر الأول من البيت وردت بصيغة الفعل الماضي ، ثم وردت في الشطر الثـاني اسـماً ، بتكـرار صوتي لا يخفى على المتلقي ، فالسين حرف يحدث صفيراً عند النطق به ، يضاف إلى الغنة الناتجـة عن النطق بالنون المشددة، وكأن الشاعر يريد أن يلفت نظر المتلقي إلى هذه اللفظة التي تحمـل مـن أمجاد القوم ما تحمل .

خاصية أسلوبية تجدر الإشارة إليها عند كل من امرئ القيس ولبيد ، وأعنـي بهـا أن المبتـدأ المؤخر عند امرئ القيس قد ورد في جميع الحالات معرفاً بالإضافة ، وأن حالات تأخير المبتـدأ عنـد لبيد وردت بها حالة واحدة معرفة بالإضافة ، وباقي الحالات ورد المبتدأ فيها نكرة .

يفخر عمرو بن كلثوم بقومه قائلاً :-

عَلَيْنا البَيْضُ اليَلَبُ اليَماني وأَسيافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنينـا
لَنا الدُّنيا وما أَمْسَى عليها ونبطِشُ حينَ نَبْطِشُ قادِرينا

فلقد قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور على المبتدأ المعرفة ، وهذه خاصية عند عمرو بن كلثوم ، فكل الحالات التي تم فيها تقديم الخبر على المبتدأ كان المبتدأ معرفة .

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن عدة الحرب ، البيض (الخـوذ) ، واليلـب (الـدروع) اليماني ، والسيوف ، وقدم لهذا الحديث بقوله (علينا) ، وهي الخبر ، لتخصيص قومه بهذه الأشـياء ، ولاشك أن هذا النسق من الأداء فيه خرق للمعيارية ، وفيه دلالة غير تلك التي يدل عليها تقديم المبتـدأ

إذا قلنا (البيض واليلب اليماني علينا) ، فلقد أفاد النسق الأول غير التخصيص لفت نظر المتلقي ، فخروج النسق عن المعيارية ها هنا ، وفي قوله (لنا الدنيا) وكأنها لهم لا يشاركهم فيها أحد ، إذ خصص بلام الملكية ، أمر لافت للنظر .

الحارث بن حلزة أكثر شعراء المعلقات استخداماً لهذا النسق ، نسق تقديم الخبر عن المبتدأ ، إذ استخدمه في واحد وثلاثين موضعاً من قصيدته وتجتزئ الدراسة خمس حالات لتناقشها وهي قول الشاعر :-

- إن إخواننا الأراقم يغلو	ن علينا في قولهم إحفاء
- إن نبشتم ما بين ملحة فالصا	قب فيه الأموات والأحياء
- لم يخلوا بني رزاح ببرقا	ء نطاع لهم عليهم دعاء
- آية شارق الشقيقة إذ جا	ءوا جميعاً لكل حي لواء
- مثلها تخرج النصيحة للقو	م فلاة من دونها أفلاء

في البيت الأول قدم الشاعر الخبر (في قولهم) على المبتدأ النكرة إحفاء ، لكن هناك ملاحظة أخرى تتضح عند إعادة كتابة البيت بهذه الطريقة :-

إن إخواننا الأراقم يغلو ن علينا | في قولهم |
| في قولهم | إحفاء

فالجار والمجرور (في قولهم) متعلق بـ(يغلون) ، وبه يتم معنى الجملة الفعلية(يغلون علينا في قولهم)،فأصل الغلو في اللغة الارتفاع والزيادة ، قال الله عز وجل (لا تغلوا في دينكم غير الحق)[1] ، أراد لا تجوروا ولا ترتفعوا من محجة الطريق [2] ، والمعنى يزيدون علينا في قولهم ، ثم استخدم هذا الجار والمجرور ركناً في الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر ؛ فلقد استخدم الشاعر قوله (في قولهم) كمفصل أو رابط بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية .

في البيت الثاني قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور (فيه) على المبتدأ المعرفة (الأموات والأحياء) ، والأموات القتلى الذين لم يُثأر لهم ، والمقصود قتلى بني تغلب ، والأحياء قتلى ثئر لهم ، والمقصود قتلى بني بكر قوم الشاعر ، وملحة : مكان ، والصاقب جبل ، والتقدير إن نبشتم ما بين أهل ملحة فأهل الصاقب ، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه ، ثم حذف جواب الشرط إن والتقدير (إن نبشتم ...... ظهر) ، ثم قدم الخبر وبه ضمير يعود على المفرد (فيه) ومقتضى السياق أن يعود

---

(1) سورة المائدة – الآية ٧٧ .

(2) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٤٤٧ .

على المثنى (أي ملحة والصاقب فاكتفى بإعادة الذكر على أحدهما) [1] ، وتقديم الخبر عن المبتدأ في هذا السياق فيه تخصيص ، أما تقديم الأموات على الأحياء ففيه أمران الأول التبكيت ، فالشاعر يريد أن يبكت بني تغلب ويذكرهم بقتلاهم الذين لم يثأروا لهم ، والثاني مراعاة حرف الروي ، وليس في هذا ما يطعن على الشاعر ، فإذا كان القرآن الكريم يقدم ويؤخر لمراعاة الفاصلة ومناسبة رؤوس الآي ، فكيف يعاب على الشاعر الذي يقدم أو يؤخر لمراعاة حرف الروي ؟! .

لقد حاول الشاعر أن يثير دهشة المتلقي ويجذبه إليه ، في هذا البيت بأكثر من وسيلة ، فلقد حذف في ثلاثة مواضع ، ثم قدم في موضعين ، وتحدث بضمير المفرد في موضع كان يقتضي الحديث بضمير المثنى ، كل ذلك في إطار فني محكم .

في البيت الثالث يقدم الخبر الجار والمجرور على المبتدأ النكرة ، (لهم عليهم دعاء)، إلا أنه يجب تأمل البيت مرة أخرى .

لَم يُخَلَّوا بَني رِزاحٍ بِبَرقا ء نِطاعٍ لَهُم عَلَيهِم دُعاءُ

(١) إن هذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه مباشرة وهو قول الشاعر :-

وَثَمانونَ مِن تَميمٍ بِأَيدي ـهِم رِماحٌ صُدورُهُنَّ القَضاءُ
لَم يُخَلّوا بَني رِزاحٍ بِبَرقا ءِ نِطاعٍ لَهُم عَلَيهِم دُعاءُ

فالضمير في قوله (لم يخلوا) عائد على قوله (وثمانون من تميم) ، والضمير في (لهم) عائد على بني زراح ، والضمير في (عليهم) عائد على (وثمانون من تميم) .

(٢) لابد من تأمل البيت للنظر في التراكيب التي يمكن أن تحدث في جملة المبتدأ والخبر وهي :-

أ- لم يُخَلّوا بَني رِزاحٍ بِبَرقا ءِ لهمْ عليهمْ دعاءُ
ب - عليهمْ لهم دعاء
ج - لهم دعاء
د - عليهم دعاء

هذه أربعة تراكيب ، فأي تركيب منها وفى بالمعنى والدلالة ؟ ، التركيب الثاني يخل بالمعنى ، إذ يجعل الداعي مدعوا عليه ، والتركيب الثالث (لهم دعاء) على من هذا الدعاء ؟ ، التركيب الرابع (عليهم دعاء) لمن ؟ يتبقى التركيب الأول وهو اختيار الشاعر (لهم عليهم دعاء) وهو تركيب واضح رغم تعدد ضمائر الغيبة ، لكن تساؤلاً يفرض نفسه الآن ، وهو أين الخبر ؟ هل الخبر (لهم) ، أم

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٤٦٦ .

(عليهم) ؟! أليست هذه محاولة قصد إليها الشاعر لإثارة ذهن المتلقي وتحفيزه ؟ إذ يبدوا أن هذه هي إحدى خصائص الشاعر الأسلوبية .

في المثال الرابع المختار من معلقة الحارث بن حلزة ، والذي قدم فيه الخبر الجار والمجرور على المبتدأ النكرة وهو قوله :-

- آيةٌ شارِقُ الشَّقيقةِ إذ جا ... ءُوا جَميعاً لكلِّ حَيٍّ لِواءُ

هذا البيت تفضيل بعد إجمال ، إذ بدأ الشاعر يفصل ما أجمله في البيت السابق وهو قوله :-

- مَنْ لَنَا عِندَهُ مِنَ الخَيْرِ آيا ... تٌ ثَلاثٌ في كلِّهنَّ القضاءُ

فالآية الأولى : آية شارق الشقيقة ، فالكلام يجري على تقدير محذوف ، هو المضاف " بنو " وإقامة المضاف إليه مقامه ، أو أن الشقيقة صخرة بيضاء . وإن كان الكلام الأول أقرب إلى الذهن ، ويتفق مع السياق العام للقصيدة ، وهو الأقرب لأسلوب الشاعر . وبنو الشقيقة هؤلاء جاءوا جميعاً (حال) وهم أحياء متعددة ، (لكل حي لواء) ، فمن الذي تصدى لهؤلاء ؟ بنو يشكر قوم الشاعر وقتلوا فيهم [1] ، لذلك حرص الشاعر أن يأتي بالحال (جميعاً) ، وجاء به ملاصقاً لقوله (لكل حي)،ليكون المتلقي واثقاً من أن بني يشكر لن ينتصروا على قلة ، بل انتصروا على قوم جاءوا جميعاً ، ويبدوا أنه لم يقتنع بكلمة جميعاً بمفردها ، أو أنها لم تؤد المعنى الذي يريده ، لذلك أردفها بقوله (لكل حي) ، ليوقع في روع المتلقي أنهم أحياء متعددة ، وأنهم جاءوا محاربين ، ولكل حي منهم لواء ، وصاحب لواء يحمله ، فهل يمكن أن يؤدي هذا تركيب آخر غير الذي اختاره الشاعر .؟

المثال الأخير من عند الحارث هو قوله :-

مِثْلُها تخرجُ النَّصيحةَ للقو ... م فلاةٌ مِن دونها أفلاءُ.

وهذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه وهو قول الشاعر :-

وَولدنا عَمْرَو بنَ أمِّ أناسٍ ... مِن قريبٍ لمَّا أتانا الحِباءُ.

فقول الشاعر (مثلها) أي مثل هذه القرابة التي بيننا وبين الملك ، (تخرج) بالتاء المضمومة ، الدالة على همزة التعدية في الماضي ، النصيحة (للقوم) (للملك) ، ويلاحظ على هذا البيت ما يلي :-

(١) أن الشاعر قد كنى عن الملك بقوله (للقوم) فجعله أمة أو قوماً في ذاته .

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٤٩٣ ، ٤٩٤ .

(٢) أن الشاعر قد حذف مبتـدأ ، فـ (فلاة) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هي) ، وأخر مبتدأ في قوله (من دونها أفلاء) .

(٣) هذا التوافق الصوتي بين (فلاة) و(أفلاء)،وهذه الفاءات المحترقة التي تتناسب مع جو الحرب الذي أثار عجاجته الحارث بن حلزة .

(٤) توسط (من دونها) وهي خبـر مقدم بين (فلاة) وهي خبر لمبتدأ محذوف ، (أفلاء)هي مبتدأ مؤخر خبره (من دونها) يـدل على أن الشاعر قد قصد إلى تكثيف الأخبار وتواليها ،مما يجعل المتلقي يبحث دائماً عن ركن الجملة الآخر ، في إثارة ذهنية لافتة للنظر.

من هنا يمكن للدارس أن يقول باطمئنان شديد أن هذه القصيدة (ليست مرتجلة إرتجالاً وإنمـا هي نظمت وفكر فيها الشاعر تفكيراً طويلاً ، ورتب أجزائها ترتيباً دقيقاً)[١]، فجاءت محكمة البناء .

قدم زهير الخبر على المبتدأ في خمسة مواضع ، قد تم اختيار موضعين من هذه المواضع الخمسـة لمناقشتها ، فأما الموضع الأول فهو قوله :-

بِها العِينُ والأَرآمُ يَمشِينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَمِ .

وهذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه وهو قول الشاعر :-

دِيارٌ لَها بِالرَقمَتَينِ كَأَنَّها مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ مِعصَمِ .

والهاء في (لها) تعود على أم أوفى التي في البيت السابق أيضاً ، والهاء في قوله (بها العين) تعـود على الديار ، والعين البقر الواسعات العيون فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه،والتقدير بها (البقر العين) وتقديم الخبر الجار والمجرور (بها) على المبتدأ (العين) يدل على تعلق الشاعر بهذه الديار ومن قبل ذلك تعلقه بمن أحبها في قوله (ديار لها).كما أفاد تقديم الخبر التخصيصي.لكن البيت يحتاج إلى تأمل.

بِها العِينُ والأَرآمُ يَمشِينَ خِلفَةً وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَمِ .

سبقت الإشارة إلى أن الشاعر حذف الموصوف (البقر) لدلالة الصفة عليه (العين) وهنـاك سـؤال يطرح نفسه في هذا المجال ، وهو لماذا التركيز على صفة واحدة من الصفات ، وهي صفـة العيـون الواسعات ؟، ثم لماذا هذا الظباء البيض التي تملأ المكان (يمشين خلفة) كلما سار القطيع ظهر قطيـع آخر ؟ ثم لماذا هذه الأطلاء التي تنهض من كل مجثم ؟

[١] طه حسين – في الأدب الجاهلي – دار المعارف – مصر – الطبعة الثانية عشرة – د . ت – ص ٢٢٤ .

هل يمكن لهذه القطعان من الأبقار والظباء والأطلاء أن تسير وادعة إذا لاح في الأفق قناص ؟ إنها صورة السلام الذي يمدحه زهير ويمدح صانعيه في ثنايا القصيدة ، وكأن الشاعر يقدم بهذا التصوير لموضوع القصيدة ، وفي تقديم الخبر على المبتدأ في هذا السياق دليل على أن الشاعر يريد أن يوقع في روع المتلقي أن السلام قد عم المكان أو هي أمنية الشاعر التي يرجو أن تتحقق .كما في هذا التقديم إثارة لذهن المتلقي حتى يستعد لتلقي القصيدة التي تعلي من قيمة السلام وصانعيه ، وفيه تخصيص أيضاً كما فيه تعلق قلبي لدى الشاعر بديار المحبوب .

المثال الثاني عند زهير هو قوله :-

- لَدَي أَسَدٍ شاكي البَنَانِ مُقاذِفٍ ... لهُ لِبَدٌ أظفارُهُ لمْ تقَلَّمِ .

والبيت مرتبط بعدة أبيات سابقة عليه ، ولاحقة به ، هي قول الشاعر :

- لَعَمْري لَنِعْمَ الحيُّ جَرَّ عليهمُ ... بما لا يُواتيهمْ حُصَينُ بن ضَمضَمِ .
- وكانَ طوَى كشْحاً على مُسْتكِنَّةٍ ... فَلا هُوَ أبْداها ولمْ يتقَدَّمِ .
- وقال سَأقضِي حاجَتي ثُمَّ أتقَّي ... عَدُوِّي بألفٍ من وَرائيَ مُلجَمِ .
- فشَدَّ ولمْ يُنْظِرْ بُيوتاً كثيرَةً ... لدَي حَيْثُ ألقتْ رَحْلَها أُمُّ قَشْعَمِ .
- لَدَي أَسَدٍ شاكي البَنَانِ مُقاذِفٍ ... لهُ لِبَدٌ أظفارُهُ لمْ تُقَلَّمِ.
- جَريءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعاقِبْ بظُلمِهِ ... سَريعاً وإلاَّ يُبْدَ بالظُّلمِ يَظْلمِ.

فهذا البيت جزء من مقطوعة شعرية تتحدث عن حصين بن ضمضم ، والذي وصفه الشاعر بأنه أسد كامل العدة والعتاد ، (له لبد) و(لبد) جمع (لبدة) ، وهي ما تلبد من شعر على منكبي الأسد ، و (له) خبر مقدم ، (لبد) مبتدأ مؤخر ، ويفيد تقديم الخبر تعلق الشاعر بالأسد العائد عليه الضمير ، والذي وصف به حصين بن ضمضم .

وطرفة بن العبد الذي أسهب في وصف ناقته قدم الخبر على المبتدأ في قوله :-

لَها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحضُ فيهما ... كأنَّهما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ .

فالضمير في لها يعود على الناقة ، التي سيطرت كثيراً على تفكير الشاعر والذي تعلق بها تعلقاً لافتاً للنظر ، ولعل تقديم الضمير العائد عليها يدل على هذا التعلق ، واللافت للنظر هنا أن المبتدأ والمؤخر نكرة (فخذان) وأن هذه النكرة موصوفة بجملة فعلية (أكمل النحض فيهما) ، فهناك إذن أكثر من مثير للمتلقي ، الأول تقديم الخبر على المبتدأ ، والثاني وصف المبتدأ بهذه الجملة الفعلية ، والثالث الفعل المبني للمجهول ، والذي يهدف الشاعر من ورائه إلى إثارة ذهن المتلقي حول من أكمل النحض فيهما؟

والمثال الثاني عند طرفة هو مطلع القصيدة حيث يقول :-

لِخَولَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ظَلِلْتُ بها أبكي وأبكي إلى الغَدِ .

إذ يفجأ الشاعر متلقيه بهذا الجار والمجرور (لخولة) الخبر المقدم ، وهذا الخبر المقدم يحمل اسم (خولة) التي يزعم الشاعر أن لها أطلالاً ، و(أطلال) النكرة هي المبتدأ المؤخر ، وهي نكرة موصوفة بشبه جملة (ببرقة ثهمد) .

لقد حاول الشاعر إثارة ذهن المتلقي وذلك عن طريق :-

(أ) استخدام اللام الدالة على الملكية .
(ب) دخول هذه اللام على لفظة تعارف الناس على أنها اسم لأنثى .
(ج) هذه المخالفة الصوتية في كلمة (خولة)حيث إنها ممنوعة من الصرف مجرورة وعلامة جرها الفتحة.
(د) اجتمعت كل هذه الأمور لتكون فيما بينها الخبر المقدم .
(هـ) تأخير المبتدأ والإتيان به نكرة .
(و) وصف هذا المبتدأ النكرة بشبه جملة .

المثال الثالث من قصيدة طرفة بن العبد هو قوله :-

تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرابٍ عَلَيهِمَا صفائحُ صُمٌّ مِن صَفيحٍ مُنَضَّدِ .

يتحدث الشاعر عن الموت ، وحاول عن طريق هذا الصفير المنبعث من حرف الصاد ، والذي تكرر ثلاث مرات في الشطر الثاني من البيت ، ثم عن طريق صوت النون النواح ، والذي تكرر في الشطر الثاني من البيت أربع مرات ، مرتان بالتنوين ومرتان مكتوبتان ، ثم عن طريق حرف الميم القريب الشبه بالنون ، والذي تكرر أربع مرات ، استخدم الشاعر كل هذا لإشاعة جو الموت الرهيب في جنبات بيته الشعري ، كما استخدم – لإثارة ذهن المتلقي – أسلوب تقديم الخبر على المبتدأ في قوله (عليهما صفائح) ، والضمير في عليهما يعود على جثوتين ، وصفائح نكرة موصوفة بقوله (صم) ، وتقديم الخبر على المبتدأ له مزيه أخرى هاهنا ، تتضح عند إعادة قراءة الشطر الأول من البيت (ترى جثوتين من تراب عليهما) ، فالجار والمجرور بألف التثنية المتصلة به يناسب (جثوتين) المثناة ، فتقديم الخبر فيه نوع من التناسب، وهذا هو الوضع الأمثل للفظة عليهما ، فلو أنها جاءت ملاصقة لـ (جثوتين) لاختل المعنى ، ولكانت فاصلة بين الموصوف (جثوتين) والصفة (من تراب) .

يلاحظ على الأمثلة المختارة من قصيدة طرفة بن العبد أن كل مبتدأ فيها موصوف ، ويبدو أن هذه الظاهرة أسلوبية عند الشاعر فكل مبتدأ نكرة جاء في المعلقة أتبعه الشاعر بوصف .

(ب) تقديم المفعول به على الفاعل :-

يرى الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب (أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رتباً تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء ، والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية) [1] ، ومن هذه الرتب التي تراعى في اللغة النفعية ، تأخير المفعول به عن الفاعل ، أما إذا قدم المفعول وأخر الفاعل فإن هذا يمثل - كما يذهب الأستاذ الدكتور محمد عبد لمطلب - نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية ، وقد تكرر هذا الخروج عند شعراء المعلقات السبعة ، إذ قدموا المفعول به على الفاعل في واحد وخمسين موضعاً وتنوعت صور هذا التقديم ، ولعل الجدول الآتي يوضح هذه الصور :-

	امرؤ القيس	عمرو بن كلثوم	لبيد	الحارث	عنترة	زهير	طرفة	المجموع
الفاعل والمفعول اسم ظاهر	-	٢	١٣	٣	٤	٢	٦	٣٠
المفعول به ضمير متصل	٢	-	٥	٦	٢	٣	٣	٢١
المجموع	٢	٢	١٨	٩	٦	٥	٩	٥١

جدول رقم (٢٨)

هذه صور وحالات تقديم المفعول به على الفاعل ، وسوف يتم اختيار عينة عند خمسة من الشعراء ، وهم : لبيد ، والحارث ، وعنترة ، وزهير ، وطرفة ، وسوف يتم استبعاد كل من امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وذلك لقلة حالات تقديم المفعول به على الفاعل عندهما ، إذ لا تمثل هذه الحالة ظاهرة عندهما .

لبيد بن ربيعة أكثر شعراء المعلقات تقديماً للمفعول به على الفاعل ، فقد استخدم هذا النسق في ثمانية عشر موضعاً ، في ثمانية مواضع منها كان تأخير الفاعل مناسباً لحرف الروي ، وسوف يتم اختيار أربع عينات من معلقته لمناقشتها وذلك مثل قوله :-

فَمَدافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُها ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

والوحي : الكتاب ، والسلام : الصخور ، واحدتها سلمة ، أي ضمنت الصخور الكتاب ، فقدم المفعول به وهو الوحي ، على الفاعل وهو سلامها ، وذلك لسببين : الأول مراعاة حرف الروي ، وكما سبقت الإشارة فإن هذا لا يمثل طعناً في الشاعر وذلك لأنه لا يخل بالمعنى ، ولأنه مسلك قرآني ، الثاني إن ما يهم الشاعر ها هنا هو الشيء المضمون ، والمضمون هو الوحي ، فالشاعر يريد أن يثبت في ذهن

[1] د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ٢٤٨ .

المتلقي وجود بقايا وآثار الأحبة في هذا المكان ، حتى وإن كانت باهتة فهي موجودة دالة على من أقام فيها ، وهي في هذا تشبه آثار النقش على الأحجار والصخور ، موجودة يدركها من يعرفها ، ويعرفها من يتأملها .

وجـلا السُّيولُ عن الطُّلول كأنّها   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

يروى أن الفرزدق الشاعر مر بمسجد في الكوفة ، وعليه رجل ينشد هذا البيت ، فسجد فقيل له : ما هذا يا أبا فراس ؟ قال : أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر [1]. فالرجل يتصرف ويتحدث من منطلق تذوق واع للنص .

لقد كشفت السيول عن الطلول فأظهرتها ، بعد أن سترها التراب فترة من الزمن ، وبظهورها تجددت الذكرى ، ذكرى الطلول وساكنيها ، فكأن هذه الديار كتب تجدد الأقلام كتابتها ، فشبه الشاعر كشف السيول عن الأطلال التي غطاها التراب بتجديد الكُتّاب سطور الكتاب الدارس ،وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها [2]، فالشاعر مرتبط بالأطلال التي يعاد إجدادها ، والطلول في الشطر الأول يقابلها المتون في الشطر الثاني ، لذلك فخاطر الشاعر ملتفت إلى هذه المتون ،وهمته معقودة بها ، وهي موطن اهتمامه ومحل عنايته،لذلك قدم المتون وهي المفعول به على الأقلام وهي الفاعل .

لمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تنازعَ شِلْوَهُ   غُبْسٌ كَواسبُ لا يُمَنُّ طعامُها[3]

فالشاعر يتحدث عن ضأن رضيع وقع فريسة لذئاب تكسب ما تأكل ، ويلفت النظر استخدام الفعل (تنازع) إذ يدل على القوة ، كما يدل على كثرة الذئاب ، أكد هذا المعنى مجيء الفاعل على صورة الجمع (غبس كواسب) ، كما أكد معنى القوة بقوله (لا يمن طعامها) ، وفي وسط القوة و الكثرة وجدت كلمة (شلو) ، وشلو كل شئ بقيته ، وهي هنا بقية ذلك الوليد الصريع الذي راح ضحية إهمال الأم ، وسطوة القوة و الكثرة ، وآلام الجوع . فالأم (خنساء ضعيف الفرير) والذئاب (صادفن منه غرة فأصبنها) ؛ ألا تستحق هذه الضحية الشفقة عليها و التأثر بها .؟ ألا تستحق هذه الصورة أن تعلق في الذاكرة فتملك على الإنسان عواطفه ، فإذا تحدث كان منظر الشلو الممزق بأنياب الذئاب الضواري من أوائل الصور التي ترتسم أمامه وفي مخيلته فيتحدث عنها ؟من هنا كان تقديم المفعول به (شلوه) على الفعل (غبس كواسب) .

---

(1) ابن الأباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٥١٠ – ٥١١ .

(2) الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ٢٢٠ .

(3) المعفر: الذي يترك من الرضعة والرضعتين حتى يستمر وذلك إذا أرادت أمه أن تفطمه ،والقهد : ضرب من الضأن . غبس كواسب : ذئاب تكسب ما تأكل ، والغبسة : صفرة إلى سواد . أنظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأباري – ص ٥٥٦ .

يَعلُــو طريقةَ مَتْنِها مُتواترٌ   في ليلةٍ كفَرَ النجومَ غَمامُهَا [1]

فالليلة غائمة ، وستر الغمام نجومها .بم يتعلق الشاعر ؟ هل يتعلق بالبقرة ؟ أم يتعلق بالمطر ؟

لا شك أن الشاعر متعلق بالبقرة ، لأن الحديث في الأصل عن الناقة ، والناقة تشبه هذه البقــرة الخنساء التي ضيعت الفرير ، والتي باتت تحت المطر :

باتَت وأسبَلَ واكِــفٌ مِن دِيمــةٍ   يُروي الخمائلَ دائماً تَسجامُهَا
والتي : تَجتــافُ أَصْـــلاً قالصــاً مُتَنَبِّذاً   بعُجُوب أنقاءٍ يميلُ هَيَامُهَــــا
والتي : يَعلُو طريقةَ مَتْنِهــا مُتَــواتــرٌ   في ليلةٍ كفَرَ النُّجومَ غَمَــامُهَا

فالحديث متصل ينصب على البقرة ، وواقع النص يحتم الاهتمام بها ، من هنا جاء تقديم الشاعر للمفعول به (طريقة) على الفاعل (متواتر) . وفي الشطر الثاني قدم الشاعر كلمة (النجوم) وهــي المفعول به على الفاعل (غمامها) لسبب يتضح عند الحديث عما يريد الشاعر أن يضفيه على بيته من مطر متتابع ، وظلام دامس ، إنه يريد أن يشيع في البيت جواً من الخوف و الرهبة ، وأي رهبة وذعر أكثر من الحياة في ظلمة تحت المطر المتتابع ، لذلك كان ستر النجوم هو المسيطر على عاطفة الشاعر في أفكاره، ومن هنا جاء تقديم المفعول به (النجوم) على الفاعل (غمامها) .

لا شك أن تقديم المفعول به على الفاعل خاصية أسلوبه تميز بها لبيد ، ظهرت من خلال كــثرة حالات تقديم المفعول به على الفاعل ، كما ظهرت من خلال استخدام هذا التقديــم فــي التعبــير عــن أحاسيس ومشاعر ، لا يفي بها الحديث المباشر .

يلي لبيد في عدد مرات تقديم المفعول به على الفاعل الشاعر طرفة بن العبد ، فلقد استخدم هذا الأسلوب في تسعة مواضع من قصيدته ، وستحاول هذه الدراسة مناقشة بعض هذه الحالات من خلال السياق الذي وردت فيه وذلك مثل :-

يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيزومُها بِهَا   كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليدِ [2]

سبق أن قال الشاعر عن ناقته التي تشبه هذه السفينة ، أو هي سفينة في الصحراء ، كما تلــك سفينة في الماء ، قال عنها : (يجور بها الملاح طوراً ويهتدي) فالشاعر يتحدث عن سير هذه السفينة ،ثم بدأ هذا البيت بقوله (يشق) يشق ماذا ؟ قطعاً يشق طريقه ، فكان من المناسبة أن يجئ بالمفعول به

---

[1] طريقة المتن ما بين الحاوك إلى الكفل . متواتر :متابع ،كفر:ستر .أنظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري–ص ٥٦٠.

[2] والحيزوم : الصدر ، المفايل الذي يلعب لعبة لصبيان الأعراب يقال لها المفايلة . وهي تراب يكومونه أورمل يخبئون فيه خبأ ثم يشــق المفايل تلك الكومه بيده فيقسمها قسمين ثم يقول : في أى الجانبين خبأت فإن أصاب ظفر ، وإن أخطأ قمر ، وحباب الماء طــرائقــه أو نفاخاته .أنظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري – ص ١٣٩.

(حباب) مجاوراً للفعل وملاصقاً له ، لأن يتلمس هذا الطريق ، فما يهم الشاعر في هـذا السـياق هـو المشقوق (المفعول به) لا الفاعل (الشاق) حيزومها . لذلك كان تقديم (حباب) أنسب للسـياق ، وأولـى لعناية الشاعر به واهتمامه .

وفي الشطر الثاني من البيت ، قدم الشاعر المفعول به (التراب) على الفاعل (المفـايل) لنفـس الأسباب ، فالبحث عن طريق يقع في دائرة اهتمام الشاعر الأولى ،لا يهمـه المفـايل أو الحـيزوم أو غيرهما، لا يهمه من شق هذا الطريق ، بل الذي يهمه الطريق ومكان الطريق .

يلاحظ أن الشاعر الذي تحدث عن سفينة في الصحراء أو في الماء ، قد جمع في هـذا البيـت وفـي هذين المفعولين بين الماء والصحراء أيضاً، فالماء في قوله (حباب الماء) ، والصحراء في قوله (التراب) ، ثم إنه قد حدد مساره ،فبعد أن قال (يجور بها الملاح طوراً ويهتدي) ، يظهر في هذا البيت دلالة الاهتداء ، فقد عرف كل طريقه .

سَقَتْـهُ إياةُ الشَّمْـسِ إلاَّ لِثاتِهِ أُسِفَّ ولـم تَكْـدِمْ عَلَيهِ بإثْمِدِ

في البيت السابق على هذا البيت يتحدث الشاعر عن ثغر متبسم إذ يقول :-

وتَبْسِـمُ عَنْ ألْمَى كأنَّ مُنَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لهُ نَدِي

فالذي يلح على الشاعر هو الثغر الباسم المنور ، ويريد أن يضيف إليه نوراً إلى نور ، وهذا النور إنما يستمده من الشمس ، واهبة الضوء على وجه الكون الفسيح ، لهذا يلح الضمير العائد على الثغر فقـال سقته ، فالهاء الضمير المتصل في محل نصب مفعول به وكان لا بد أن يوضح الذي قام بعملية السقي ، الفاعل ، وهو الشمس . ويبدو أن الأساليب تتداعى ، فإذا ما ذكر أسلوب نبه الشاعر فجاء بمثله ، فلقـد قدم الشاعر المفعول به على الفاعل في قوله :(تخلل حر الرمال دعص له ندى) ، ثم قدم فـي البيـت التالي له مباشرة ، بل وفي الشطر الأول منه ، قدم المفعول به على الفاعل فقال : (سقته أياة الشمس).

ولكنْ نَفَى عَنِّيَ الأعَـادِيَ جُرأتي عَلَيهِمْ وإقدامي وصِدقي ومَحْتِدِي .

وهذا البيت متصل بالبيت السابق عليه ، وهو قول الشاعر :-

ولو كُنْتُ وَغلاً في الرِّجالِ لَضَرَّني عَداوةُ ذي الأصحاب والمتوحِّـدِ

وفي هذا البيت الأخير قدم الشاعر المفعول به ، الضمير المتصل الياء على الفاعل (عداوة) ، ثـم بـدأ التالي بقوله (ولكن) التي هي للاستدراك ، ثم الفعل نفى ، ولنتذكر أنه منذ قليـل قـال (لضرنـي)، وطرفة تشغله نفسه فلا بد أن يستخدم الفعل نفي ليرد عن نفسه (لضرني) فيقول (نفى عني) ، ولنتذكـر أن (عـداوة) جـاءت في البيت السابق فاعلاً فلابد أن تكون الأعادي في البيت التالي مفعـولاً بـه

فيقول (ولكن نفى عني الأعادي) ، وما الذي نفى عنه الأعادي ؟ إنها الجرأة فيقول (ولكن نفى عني الأعادي جرأتي) وهكذا كان الترتيب الذي اختاره الشاعر بكلماته يتفق والسياق والذي وردت فيه هذه الكلمات من ناحية ، كما يتفق وطبيعة الشاعر وتنسيقه من ناحية أخرى .

لقد وردت الياء في موقع المفعول به مرة واحدة في قوله (لضرني) فرد الشاعر على هذه الياء المفعول به بياء في خمسة مواضع ، وكأنه لا يتصور أن يكون في موقع المفعول به أصلاً فقال (عني) بعد (نفى) ، وقال (جرأتي – وإقدامي – وصدقي – ومحتدي) فأضاف كل هذه المعاني إلى نفسه ، وإنها هي التي (نفت عنه الأعادي) .

الحارث بن حلزة ، الشاعر المتميز في تقديم الخبر على المبتدأ ، يقدم المفعول به على الفاعل في ستة مواضع ، ويلاحظ على هذه المواضع الستة أن ثلاثة منها ورد المفعول به فيها ضميراً متصلاً والثلاثة مواضع الأخرى كان تأخير الفاعل لمناسبة حرف الروي ، وستناقش الدراسة مثالاً واحداً من كل:

المفعول به ضمير متصل وذلك مثل :-

آنَسَتْ نَبْأَةً وأفزَعَها القَـ ـنَّاصُ عَصْراً وقَد دنا الإمساءُ

وهذا البيت متصل إتصالاً وثيقاً بالأبيات السابقة عليه ، وهي قول الشاعر :-

غَيْرَ أنِّي قَدْ أستَعِينُ على الهَـ ـمِّ إذَا خَفَّ بالثَّوِيِّ النَّجاءُ
بِزَفُـوفٍ كأنَّها هِقْلَـةٌ أُ مُّ رِئـالٍ دَوِّيَّةٌ سَقْفَـاءُ
آنَسَتْ نَبْأَةً وأفزَعَها القَـ ـنَّاصُ عَصْراً وقَد دنا الإمساءُ

فكلام الشاعر مرتبط بعضه ببعض في حديثه عن ناقته التي تشبه هقلة أم رئال ، آنست صوتاً خفياً لا يدري من أين هو ، وأفزعها الصياد في وقت دخول الإمساء .

ما يشغل الشاعر إذن هذه الناقة ، وهي التي التفت إليه خاطره ، وتعلقت بها همته ، فسيطرت على فكر الشاعر ، ومن هنا جاء تقديم الضمير العائد عليها ليكون مفعولاً به ، وهو لا يريد القناص ، ولا يرغب فيه ، لذلك أخره وهو الفاعل .

تأخير الفاعل وتقديم المفعول وهو ليس ضميراً متصلاً وذلك مثل قول الشاعر :-

ثُمَّ فاءُوا مِنهُمْ بقاصِمَـةِ الـ ظَّهـرِ ولا يَبْـرُدُ الغليلَ الماءُ

وهذا البيت مرتبط بالأبيات السابقة عليه واللاحقة له ، فالبيّت حلقة في السلسلة تتحـــدث عــن أحقاد وثارات ، وهزائم وانتصارات ، والشاعر هنا يخرج قولاً مخرج الحكمـــة ، فيقـــول (ولا يـــبرد الغليل الماء) أي أن الذي في الصدور من الحزن والبلاء شيء لا يبرده الماء ، ولا يســـكنه ، فغليـــل الخوف لا يسكنه شرب الماء لأنه حرارة الحقد لا حرارة العطش . فالشاعر الذي أدخل أداة النفي (لا) على الفعل المضارع (يبرد) يريد أن يأتي بكلمة مناسبة لـ (لا يبرد) هذه ، ولما كان حديث الشاعر حديثاً عن الحروب والمعارك والقتلى والثارات والأحقاد ، كانت كلمة الغليل هي المناســـبة فـــي هـــذا السياق، ثم كانت ملاصقتها لــ (يبرد) التي دخلت عليها أداة النفي (لا) أشد مناسبة ، كما كان وجود كلمة الماء في أخر البيت مناسباً لحرف الروي .

فاختيار كلمة الغليل مناسب ، وموقعها في هذا السياق مناسب ، وتأخير كلمة المـــاء مناســـب ، وكأن الشاعر ينظم قصيدته بميزان التناسب ، الذي لا يخطئ في أحكامه .

وعنترة بن شداد مثل الحارث في عدد مرات تقديم المفعول به على الفاعل ، فقد تقدم المفعـــول به على الفاعل في ستة مواضع ، إلا أنه استخدم الضمير المتصل مفعولاً به في موضعين فقط .

وستحاول الدراسة مناقشة الشاعر للوقوف على أسباب التقديم وذلك من خلال الأمثلة الآتية :-

مـــا راعني إلا حَمولةُ أهلِها   وَسْطَ الدِّيار تَسَفُّ حبَّ الخِمخِم

يتحدث الشاعر عن رحيل محبوبته وفراقها :-

إن كنت أزمعت الفراق فإنما   زمـــت ركـــابكم بليل مظلـــم
مـــا راعني إلا حَمولةُ أهلِها   وَسْطَ الدِّيار تَسَفُّ حبَّ الخِمخِم
فيها اثنتانِ وأربعـــون حَلُوبةً   سُوداً كخافيةِ الغُراب الإسحـــم

فالبيت متصل بالسابق عليه واللاحق به ، إلا أن اللافت للنظر هو النفي والاستثناء فـــي البيـــت (مـــا راعني إلا) ثم بعد ذلك يقول (حمولة أهلها) لماذا هذا الأسلوب الذي بدأ به الشاعر فخماً مثيراً لافتـــاً للنظر؟ ثم لماذا يفرغ هذا الأسلوب من محتواه الدلالي ؟ ما راعني إلا حمولة أهلها ؟ مـــا دورك أيهـــا المحب العاشق ، وماذا يمكن أن تصنع ؟ الواقع أن الشاعر مغلوب على أمره مقهور ، وعندما حاول أن ينفي الروع عن نفسه مستخدماً أداة النفي (ما) سرعان ما تراجع ، ونفى هذا النفي ، بل أكد المعنـــى الأصلي للعبارة ، وهو أنه رجل مروع تجاه من أحب ، قد يكون فارساً في ميدان المعركة لا يشق لـــه غبار ، ولكنه أمام عبلة الحرة فإنه مروع . لذلك جاءت الياء العائدة على الشاعر مفعولاً بـــه ملتصقـــة بالفعل الذي يدل على الروع والهلع . وما الذي فعل بك هذا ؟ حمولة أهلها . وهـــي مـــاذا فعلـــت ؟ لا يستطيع أن يتحدث عنها مباشرة ، فمازال الإحساس بالرق والعبودية يطارده . لذلك حاول أن يفصـــل

بين المفعول به العائد عليه ، وبين الفاعل (حمولة) في الوقت الذي ألصق هذا المفعول به في الفعل راعني .

هـل تُبلغَنّي دارَها شَدَنيّة   لُعنتْ بمحْروم الشّراب مُصرّم
خطّارةٌ غِبّ السّرى مَوّارةٌ   تَطِسُ الأركامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَم

وقف عنترة باكياً منتحباً ، لا حول له ولا طول ويقول (هل تبلغني دارها شدنية) إنه يريد أن يبلغه دارها غيره ، ويلاحظ أنه قال (دارها) ولم يزد على ذلك ، فهو لا يستطيع الولوج داخل الدار ، كان من الأولى أن يقول أنني سوف أركب الأهوال ، والمصاعب حتى أصل إلى من امتلكت قلبي وسبت فؤادي ثم رحلت بعيداً عني ، ولكنه قال (هل تبلغني دارها شدنية) ؟ ثم يضع مواصفات لهذه الناقة الشدنية ، ومواصفاتها بالشطر الثاني من البيت الأول ثم البيت الثاني بأكمله .ويبقى السؤال الذي طرحه الشاعر مستخدماً أداة الاستفهام (هل) وبم تكون الإجابة عنه ؟ بالنفي أم بالإثبات .؟

(هل تبلغني دارها شدنية) يتكرر كثيراً في معلقة عنترة الفصل بين الفعل والفاعل ، والشاعر هنا فصل بينهما بأربعة أشياء ، الأول نون الوقاية والثاني الياء وهي مفعول أول ، والثالث (دار) وهي مفعول ثان والرابع ضمير الغائبة المضاف إليه .

لا شك أنه يريد أن يصل ، وأنه يريد أن يصل إلى من في الدار لا إلى الدار ، ومن هنا جاء تقديم المفعولين على الفاعل (شدنية) .

وأخيراً ، أليس الحديث عن المحبوبة بضمير الغائبة شيئاً لافتاً للنظر ؟ ألا يؤكد هذا الزعم الذي تزعمه هذه الدراسة ، وهو أن عنترة رغم فروسيته في الميدان إلا أنه يحس بالعجز ، تجاه من أحبها ، إنه مازال يحس بالرق والعبودية ، أ. يمثل هذا شرخاً في جدار البطولة كما سبقت الإشارة في الفصل الثاني من هذه الدراسة ؟ بلى إنه كذلك وإنه ليتأكد مع كل بيت من أبيات المعلقة ، وسوف أورد هذا البيت بدون تعليق : —

إني عَداني أن أزورَكِ فاعلمي   ما قد عَلِمتِ وبعضُ ما لم تعلمي

زهير بن أبي سلمى يأتي بعد الحارث وعنترة في عدد مرات تقديم المفعول به على الفاعل ، فلقد استخدم هذا النسق في خمسة مواضع ، ثلاثة مواضع منها المفعول به ضمير متصل ، وسوف تتوجه الدراسة إلى الأمثلة مباشرة لمناقشتها من خلال السياق الذي وردت فيه ، وذلك مثل :-

تُعَفّى الكُلومُ بالمِئينَ فأصبحَتْ   يُنَجّمُها مَنْ ليس فيها بمُجْرِمِ

في إطار مديح الشاعر للحارث بن عوف وهرم بن سنان ، الذي قال فيهما (يميناً لنعم السيدان وجدتما) ، في هذا الإطار يرد البيت السابق ليصف فعل هذين السيدين ، وأول ما يلفت النظر في هذا البيت بناء الفعل (تعفي) للمجهول ، فمن الذي يعفي هذه الكلوم ؟ هذا سؤال لابد أن يتبادر إلى الذهن ، وهذه إثارة مقصودة ، إنهما يقيناً هذان السيدان العظيمان ، الأمر الثاني الجدير بالملاحظة هو صيغة الجمع (الكلوم) ، إنه ليس كلما واحداً ولا أكلاماً قليلة ، إنها كلوم بصيغة الجمع الدال على الكثرة ، الأمر الثالث كلمة المئين ، أي المئين من الإبل ، ومن الذي يتحملها ؟ يجيب الشاعر بقوله : من ليس فيها بمجرم ، ولم يذكر اسماً ، بل أستغني بالاسم الموصول (من) ، وحقاً أنه معرفة ، ولكن علام يعود ؟ يبدو أن الفاعل واضح جداً في ذهن الشاعر ، ويتصوره كذلك في ذهن المتلقي ، أو يحاول أن يجذب إليه المتلقي، ويثير ذهنه ، وكأنه يقول له تابعني حتى تعرف الفاعل ، أليست القصيدة من الأدب الشفاهي ؟

ورد المفعول به متصلاً بالفعل في هذا البيت ، في قوله (ينجمها) ، فالشاعر يحاول أن يوحي إلى المتلقي أن إعطاء الإبل وتعنية الكلوم تتمان في وقت واحد ، وقد حدد هذا الوقت ، إنه وقت الإصباح ، (فأصبحت) فالسيدان لا يماطلان ولا يسوفان ولا يؤخران دفع هذه المئين ، إنه الوفاء بعينه، الذي أومأ إليه في مطلع قصيدته ، ولعل هذا هو سبب تقديم المفعول به على الفاعل في هذا السياق .

المثال الثاني من قصيدة زهير هو قوله :-

فَشَدَّ ولمْ يُنظِرْ بُيوتاً كثيرةً ... لدَيَ حَيْثُ أَلْقتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمَ

ولقد سبق أن ذكر هذا البيت عند الحديث عن تقديم الخبر على المبتدأ ، وذلك ضمن عدد من الأبيات يتحدث فيها الشاعر عن حصين بن ضمضم ، فالبيت مرتبط أوثق ما يكون الارتباط بأبيات سابقة عليه ولاحقة به ، ولقد سبقت الإشارة إلى ذلك[1] .

الشاعر يتحدث عن الحرب (أم قشعم) ، ويتحدث عن مكان الحرب (حيث ألقت رحلها) ، ويبدو أن موقع المعركة كان يهم الشاعر ، وكان يعنيه أن يسلط الضوء عليه ، فجاء بـ (لدى) وأضاف إليها حيث ، ثم جعل الجملة الفعلية في موضع المضاف إلى (حيث) ، فحيث هذه هي التي عنت الشاعر كثيراً ، وجملة (ألقت رحلها) تبين مضمون (حيث) ، وتقديم الرحل هنا وهو المفعول به على (أم) وهي الفاعل للأسباب السابقة ، ولسببين آخرين الأول : أن رحلها يهم الشاعر ، ويهمه أن يعرف ما في هذا الرحل ، فهو مناط اهتمامه ، والثاني : مناسبة حرف الروي في القصيدة .

---

[1] راجع ص ٢٢٦ من هذا الفصل

(جـ) تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل :-

سبقت الإشارة إلى أن تقديم الظرف في الإثبات يفيد الاختصاص ، وفي النفي يفيد تفضيل المنفي عنه [1] وعند شعراء المعلقات نماذج لتقديم الظرف أو الجار والمجرور ، وقد أظهر الإحصاء أن بعض الشعراء قد تميز عن الأخرين في هذا المجال ، فلبيد بن ربيعة قدم الظرف والجار والمجرور في واحد وعشرين موضعاً ، والحارث قدمهما في سبعة عشر موضعاً ، وعنترة في خمس مواضع ، وزهير في ثلاثة مواضع ، وستحاول الدراسة مناقشة بعض الحالات في سياق كلام الشاعر .

لبيد بن ربيعة قدم الظرف وأخر الفاعل في واحد وعشرين موضعاً منها ثلاثة عشر موضعاً كان تأخير الفاعل مناسباً لحرف الروي ، وفي ثمانية مواضع لم يكن الأمر كذلك . ومن المواضع التي قدم فيها الظرف أو الجار والمجرور وأخر الفاعل ما يلي :-

فَعلا فُروعُ الأَيهُقانِ وأَطفَلَتْ ... بالجَلْهَتَينِ ظباؤُها ونَعامُها

منذ عدة أبيات والشاعر يتحدث عن المطر الذي ملأ جنبات الوادي ، وذلك في قوله :-

رُزِقَتْ مَرابيعَ النُّجومِ وصَابَها ... وَدْقُ الرَّواعِدِ جَودُها وَرِهامُها
مِن كلِّ سارِيةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إرزامُها
فَعلا فُروعُ الأَيهُقانِ وأَطفَلَتْ ... بالجَلْهَتَينِ ظباؤُها ونَعامُها

فلقد امتلأ الوادي (من كل سارية وغاد مدجن) ، وارتفعت وطالت وأنبتت فروع الجرجير ، وأنتجت وتكاثرت الوحش ، الظباء والنعام كل ذلك لأن المكان قد خلا من ساكنيه .

والوحش ساكنة على أطلائها ... عوذا تأجل بالفضاء بهامها

فهل كان الشاعر متعلقاً بالظباء والنعام والأبقار والأمطار والجرجير ؟ أم كان متعلقاً بالمكان الذي كان فيه الأحبة ثم تركوه ، فصار مرتعاً للوحش ؟

بالتأكيد كان الشاعر متعلقاً بالمكان ، لذلك قدمه على الفاعل (ظباؤها) ، وجعله لصيقاً بالفعل أطفلت فقال (أطفلت بالجبهتين) فخاطر الشاعر متعلق بهذا المكان ، ثم التخصيص المستفاد من هذا التقديم ، حتى لا يتوهم المتلقي تعدد الأمكنة أو تغيرها ، فقدمه الشاعر ليخصصه هو لا غيره .

---

[1] واجع ص   من هذا الفصل ولاحظ في أمثلة البيانيين وهو يتحدثون عن تقديم الظرف عنوا أيضاً الجار والمجرور ، وراجع برهان لزركشي - ٣/٢٢٦-٢٢٧ .

وكذلك قوله (عوذ تأجل بالفضاء بهامها) حيث قدم (بالفضاء) على الفاعل (بهامها) لتعلقه بالمكان أيضاً ، ويبدو أن للمكان مكانة في نفس الشاعر ، فالوقوف على الأطلال إجلالاً للمكان ومعرفة لقدره ، ووصف الطريق أثناء الرحلة كذلك ، فارتباط الشاعر العربي القديم بالمكان ارتباط وثيق ، كما يلاحظ أن تأخير الفاعل (بهامها) في هذا السياق جاء المناسبة حرف الروي ، كما أن تقديم (بالفضاء) جاء أيضاً للتخصيص .

يفخر لبيد بقوله :-

مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لهمْ آباؤُهمْ ولكلِّ قــومٍ سُنَّةٌ وإمــامُهــا
لا يَطْبَعُونَ ولا يَبُورُ فَعالُهم إذ لا تَميلُ مَعَ الهوَى أحلامُهــا
فبنَى لنا بيتاً رفيعاً سَمْكُــهُ فَسَمَــا إليه كَهلُهَــا وغُلامُهَــا
فاقنَعْ بما قَسَمَ المَليكُ فإنَّمــا قَسَمَ الخــلائقَ بيننا عَلاَّمُهَــا
وإذا الأمانةُ قُسِّمَتْ في مَعشرٍ أوفى بأعظَمِ حَظِّنــا قَسَّــامُهــا

وهذه أبيات خمسة متتالية من المقطع الذي خصصه الشاعر للفخر بالقبيلة ، والأبيات الخمسة احتوى كل بيت منها على فاعل قد تأخر ، وظرف أو جار ومجرور قد تقدم عليه ، وذلك كالآتي :-

- سَنَّــت لهــم آباؤهــمْ .
- لا تَميلُ مَعَ الهوَى أحلامُها.
- فَسَمَــا إليــه كَهــلُهــــا .
- قَسَمَ الخلائقَ بيننا عَلاَّمُهَــا .
- أوفى بأعظَمِ حَظِّنا قَسَّامُهـــا .

في ثلاثة مواضع منها أخر للفاعل لمناسبة حرف الروي ، وفي موضعين أخر الفاعل لأسباب أخرى .

ففي قوله (من معشر سنت لهم آباؤهم) ، أخر الشاعر لفظة آباؤهم وهي الفاعل وقدم الجــار والمجرور لسبب صوتي يتضح إذا كتب هذا الشطر ، وقطع عروضياً .

آبــاؤهــم	سنت لهم	من معشر
/٥/٥//٥ .	/٥/٥//٥	/٥/٥//٥

وهذا التقسيم الصوتي لا يتحقق إذا قدم الفاعل وأخر الجار والمجرور وكذلك في تقديم الجار والمجرور وتأخير الفاعل في قوله : (فسما إليه كهلها وغلامها) جانب صوتي ، وهو أن لفظة (كهلها) نهايـــة التفعيلة الثانية في الشطر وغلامها تفعيلة قائمة بذاتها ، وكأن الشاعر يريد أن ينهي التفعيلة بهذا الضمير

العائد على الغائبة كما أنهى من قبل التفعيلة بالضمير العائد على جمع الذكور في قوله (لهم – آباؤهم)، ومن ناحية أخرى فقد قدم الشاعر دليل ملكية هذا البيت في قوله (لنا) لا لغيرنا ، إذن فلن يستطيع غيرنا الوصول إليه ، لذلك كان تأخير كهلها وغلامها دليل ثقة في حتمية الوصول والسمو إلى هذا البيت . أما تقديم (إليه) بعد (سما) يدل على أن هذا البيت الذي بناه الآباء و الأجداد لم يترك فارغاً ، فلقد (سما) (إليه) من يحسن استغلاله ، واستخدام الفعل (سما) لافت للنظر ، فقد جعل هذا الفعل ذلك البيت في مكان عال مرتفع، وإن من يريد الوصول إليه لا بد أن يسمو إلى هذا المستوى من العلو والارتفاع ، سمو مطلق غير محدد ، فهو سمو في كل شئ . (فسما إليه) لا إلى غيره الكهل والغلام ، لأن الجميع يتبع سنة الأوائل ولا يحيدون عنها ولا بد من ملاحظة أن الشاعر قد استخدم ألفاظ (كهل – غلام) فكأن الشاعر يشير إلى الماضي باستخدام لفظة القبيلة (آباؤهم) ويشير إلى الحاضر والمستقبل باستخدام (كهلها وغلامها) فهم إذن قد امتلكوا الزمن ، ماضيه وحاضره ومستقبله .

المواضع الثلاثة التي تأخر فيها الفاعل لمناسبة حرف الروي ، كانت هناك عوامل أخرى مؤيدة ومعضدة لهذا التأخير ، فلنناقش هذه الحالات في سياقها .

(أ) قول الشاعر (إذ لا تميل مع الهوى أحلامها) ، الشاعر يتحدث عن أخلاق قومه ، فهم لا يطبعون أي لا يدنسون ، ولا يبور فعالهم أي لا تهلك هذه الفعال ، والسبب في ذلك (إذ لا تميل مع الهوى أحلامها) ، فالجار والمجرور (مع الهوى) يتناسب مع الفعل (تميل) ، كما أن الشاعر يريد أن يؤكد على معنى (عدم الميل مع الهوى) ، لذلك كان تقديم الجار والمجرور هدفاً عند الشاعر ، كما كان تأخير الفاعل هدفاً .

(ب) (قسم الخلائق بيننا علامها) هكذا قال الشاعر ، ويلاحظ على الفاعل الذي أخره الشاعر بمناسبة حرف الروي أنه قد تضمن ضميراً يعود على المفعول به المقدم (الخلائق) فلو أخر المفعول وقدم الفاعل لعاد الضمير على متأخر لفظاً ورتبة ، ولصارت ثائرة النجاة ، فأما تقديم الظرف (بيننا) وإن كان يفيد تخصيصاً ، إلا أن السياق يفرض تقديمه إذ يقول الشاعر :–

فاقنَعْ بما قَسَمَ المَليكُ فإنَّما ... قَسَمَ الخلائقَ بيننا عَلاَّمُها

وهو بهذا يتوجه بخطابة إلى شخص ما قائلاً :(فاقنع) ، ولا تتطاول على هذه القسمة ، فإنما– التي تفيد التخصيص – قسم هذه الأمور (لابد أن يأتي الظرف) بيننا – (علامها) الذي يعلم هذه الخلائق ، ولمن تصلح ، فوجود الظرف في هذا السياق أمر يفرضه السياق نفسه .

(جـ) (أوفى بأعظم حقنا قسامها) ، يتحدث الشاعر عن توفية القسمة – قسمة الأمانة – كما يتحدث عن نصيبيهم وحقهم في هذه القسمة ، وهذا أمر يهم الشاعر في هذا السياق ، لذلك كان تقديم (بأعظم حقنا) على الفاعل (قسامها) لسبب يحتمه السياق أيضاً ، فالبيت :-

وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأعظم حقنا قسامها .

بدأ الحارث بن حلزة معلقته بقوله :-

آذنَتنَا بِبَينِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ منه الثَّوَاءُ

فقدم في الشطر الأول المفعول به (نا) والظرف (ببينها) على الفاعل (أسماء) . وفي الشطر الثاني قدم (منه) على نائب الفاعل (الثواء) وكأنما يوحي إلى المتلقي عن مسلكه في هذه القصيدة ، فمسلكه التقديم والتأخير ،فكما – سبق – هو أكثر الشعر تقديماً للخبر على المبتدأ ، ومن أكثر الشعراء تقديماً للظرف والجار والمجرور على الفاعل ، وقد قدم المفعول به على الفاعل في مواطن عدة .

في سبعة عشر موضعاً ، قدم الحارث الجار والمجرور والظرف على الفاعل ، وسوف تناقش الدراسة بعض هذه الحالات من خلال السياق التي وردت فيه وذلك مثل :-

وأتانا عن الأراقم أنبا ءٌ وخَطبٌ نُعنَى به ونُسَاءُ

ما أكثر الأنباء التي يمكن أن تأتي إلى الناس ، ولكن عمن هذه الأنباء؟وما تأثيرها على من يصله النبأ ؟ هذا ما يهتم به الشاعر في هذا البيت ، لذلك قدم من جاءت عنهم الأخبار (عن الأراقم) وأخر الفاعل (أنباء) وخطب نعنى به ونساء .

لا شك أن الحلف الذي تكون من أحياء من بني تغلب وأحياء من بني بكر بن وائل وهم عجل وحنيفة وذهل بن شيبان الذين مالئوا بني تغلب على بني يشكر ، لا شك أن هذا الحلف وآثاره كان مركوزاً في وجدان الشاعر ، فلما شرع في نظم قصيدته ، طاردته ذكرى هذا الحلف ، فكرر الأراقم في بيتين متتالين ، ثم تحدث عنهم في ستة أبيات متتالية ، فلا عجب إذن من تقديم الجار والمجرور (عن الأراقم) على الفاعل ، إذ أن هذا المجرور يمثل قوة ضغط نفسي على الشاعر .

حَذَرَ الخَوْنِ والتَّعدِّي وهلْ ينـ قُضُ ما في المَهارِقِ الأَهْوَاءُ.

لقد تناسبت لفظة (الأهواء) مع حرف الروي وهي (الفاعل) ولعل هذا أحد أسباب تأخير الفاعل ، ولا ضير في ذلك ،لكن الشاعر يتحدث عن عهود ومواثيق قد أخذت من الفريقين ، تغلب وبكر ، وهو قوله.

واذكُرُوا حِلْفَ ذِي المَجَازِ وما قُد دِّمَ فيهِ العُهُودُ و الكُفَلاءُ.

و(ذو المجاز) هو الموضع الذي تم فيه اتخاذ العهود والمواثيق ، الكفلاء : هم الرهائن التي أخذها الملك عمرو بن هند من الفريقين ، ولكن هذه العهود قد نقضت ، رغم أنها مكتوبة في صحف (المهارق) نقضت لهوى في النفس ، فهنا يتساءل الشاعر (هل ينقض ما في المهارق الأهواء) ، فالكلمة المكتوبة لها سحرها ، لذلك نالت اهتمام الشاعر وعنايته ، وعلقت بذهنه ، فقدم هنا الجار والمجرور لتلك الأسباب (ما في المهارق) عن الفاعل (الأهواء) لسبب آخر سبقت الإشارة إليه .

قدم عنترة الجار والمجرور أو الظرف على الفاعل في خمسة مواضع من معلقته ، وذلك مثل قوله :

ولقدْ خشيتُ بأنْ أموتَ ولم تَدرْ   للحربِ دائرةٌ على ابنيْ ضمْضَمِ

هذا هو المجال الذي يجيده عنترة ، والذي يتفوق فيه ، أنه ميدان الحرب ،فالحرب عالقة في ذهنه، والكلمات الدالة على الحرب والقتال وأدواته هي أكثر الكلمات دوراناً في القصيدة ، فالحرب لها مكانتها في عالم عنترة الشعري ، فهي المجال الذي يظهر فيه إقدامه ، وتبرز شجاعته وذلك قوله :-

إنْ تَغْدِفِي دُوني القِناعَ فإنَّني   طَبٌّ بأخْذِ الفارسِ المُسْتلئِمِ

فإذا كانت هذه مكانة الحرب في عالمه الشعري ، فلا عجب أن تلح عليه مفرداتها ويقدمها على غيرها من الألفاظ والمفردات ، ولا عجب أن كل ما يخشاه عنترة هو أن يموت ولم تدر للحرب دائرة ، على من ؟ على من تدور عليه ، ولكن في هذه المرة على ابني ضمضم ، الشاتمي عرضي ولم أشتمها والناذرين إذا لقيتها دمي ، لا عجب من كل هذا ، فتقديم الجار والمجرور يتفق مع نفسية عنترة ووضعه وهكذا يظهر أن الشاعر العربي إنما (يضع فنه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه)[1] .

وزهير الذي قدم الجار والمجرور على الفاعل في ثلاثة مواضع ، ومن هذه المواضع قوله :

فتُغْلِلْ لكمْ مالا تُغِلُّ لِأهْلِهَا   قُرىً بالعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ ودِرْهَمِ .

يتحدث زهير عن الحرب وآثارها في عدة أبيات ، وذلك قوله :

وَما الحربُ إلَّا ما عَلِمتُمْ وذُقتمْ   وما هُوَ عَنْها بالحَديثِ المُرَجمِ
متى تَبعَثُوها تَبْعَثُوها ذميمةً   وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرمِ
فَتَعرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بثِفالِها   وَتلقَحْ كِشافاً ثم تُنتَجْ فتُتئِمِ
فتُنتَجْ لكُمْ غِلمانَ أشأمَ كُلُّهمْ   كأحمرِ عادٍ ثمَّ تُرضِعْ فتَفطِمِ
فتُغلِلْ لكمْ ما لا تُغِلُّ لأهلِها   قُرىً بالعِراقِ مِن قَفيزٍ ودِرهَمِ

[1] كارل بروكلمان – تاريخ الأدب العربي – نقله للعربية الدكتور عبد الحليم النجار – دار المعارف بمصر – الطبعة الخامسة – ٥٦/١ .

فتُغْلِلْ لكمْ ما لا تُغِلُّ لأهلها قُرًى ... ...

لقد قام الشاعر بعملية تنسيق لهذا البيت ، فجاء بالفعل (تغلل) متضمناً ضميراً يعود على الحرب ، ثم جاء بـ (لكم) الجار والمجرور وجعله ملاصقاً للفعل ، ثم أخر المفعول به (ما) مجاوراً لـ (لا) النافية ، التي أدخلها على الفعل تغل ، وهنا يعاود الشاعر الكرة مرة أخرى ، فيجاور الفعل الجار والمجرور(لأهلها) ، ويتأخر الفاعل ، وكأنه ينسق أوضاع الكلمات كما ينسق المهندسون الحدائق ، ولا عجب في ذلك ، أليست قصائده حوليات .

xxx xxx xxx xxx

(د) تقديم الظرف والجار والمجرور على المفعول به :-

يقضي الترتيب الذي تركه النحاة للجملة الفعلية أن يتقدم الفعل يتلوه الفاعل ثم المفعول به ، وهذه هي اللغة النفعية التي يتحدث عنها البلاغيون والنقاد ، والخروج على هذا الترتيب يعتبر خرقاً لمعيارية اللغة ، وخروجاً من دائرة اللغة النفعية ، إلى دائرة اللغة الإبداعية ، ومن هذا الخروج تقديم الجار والمجرور على المفعول به ، ولقد تفاوت الشعراء في استخدام هذا الأسلوب ، فأكثر الشعراء السبعة تقديماً للجار والمجرور على المفعول به هو الشاعر عمرو بن كلثوم ، الذي قدمه في ثلاثة عشر موضعاً ، وسوف تجتزئ الدراسة بعض هذه المواضع لمناقشتها ، مثل قوله :

ورِثْنا مَجدَ عَلقمةَ بنِ سَيفٍ أباحَ لنا حُصونَ المَجْدِ دِينا .

الشاعر يتحدث عن أمجاد متوارثة ، ورثها عن الأباء والأجداد ، ومن هذا الميراث ما حققه الأباء والأجداد من أمجاد أخذت مكانها في التاريخ .

لقد ورث الشاعر مجد علقمة هذا الذي أباح لهم (حصون المجد دينا) ، وتعبير حصون المجد لابد من تأمله ، والوقوف أمامه طويلاً ، لقد جعل الشاعر للمجد حصوناً ، وجعل هذه الحصون مباحة ذليلة ، لا لكل الناس ، بل لقوم الشاعر فقط ، أباحها لهم علقمة بن سيف .

إن الشاعر يريد أن يؤكد هذا المعنى ، معنى إباحة الحصون لهم ، لذا جاء بالجار والمجرور المتضمن الضمير العائد على الجمع مجاوراً للفعل أباح . هناك ارتباط في فكر الشاعر بين الفعل(أباح)، و(لنا) فعندما ذكر الأول استدعى الثاني مباشرة ، وهذا هو سر تقدم الجار والمجرور على المفعول به.

يقول عمرو بن كلثوم في حديثه عن نساء قبيلته وأخلاقهن : -

- عَلَى آثـارنا بِيضٌ حِسانٌ نُحاذِرُ أنْ تُقسَّمَ أوْ تَهُونا
- ظَعائنُ مِن بني جُشَمَ بنِ بكرٍ خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَباً ودِينا

- أخذن على بعولتهن عهداً إذا لاقوا كتائب معلمينا
- ليستلبن أبداناً وبيضاً وأسرى في الحديد مقرنينا

والحديث عن البيض والظعائن حديث مطروق في الشعر القديم ، لكن أسلوب التناول قد اختلف بين شاعر وأخر ، فهذا عمرو بن كلثوم يتحدث عن البيض والظعائن ودورهن في الحروب فهن على آثار القبيلة يتبعنها ، وفرسان القبيلة وأبطالها يدافعون عنهن لأنهم يحاذرون ويخشون الهوان ، هوان هؤلاء النسوة ، وذلك لأنهن ظعائن من بني جشم بن بكر (خلطن بميسم حسباً وديناً) ، جمعن بين الجمال والحسب والدين .

الحسب معروف لكل بنات تغلب ، فكلهن ذوات حسب ، إذ يشاركن الشاعر وسائر القبيلة في كل ما ذكر أثناء القصيدة ، وكذلك (الدين) فنصرانية تغلب ثابتة حتى القرن الثالث والرابع بعد الهجرة [1] ، وقد زعم الأب لويس شيخو أن عمرو بن كلثوم من شعراء النصرانية وذلك في كتابة شعراء النصرانية قبل الإسلام [2] ، لكن الأمر الذي هو محل النقاش والشك هو الجمال ، لذلك بادر الشاعر لتقديم صفة الجمال على الصفتين الأخريين اللتين لا جدال حولهما ، فقال (خلطن بميسم حسباً وديناً) .

ولهؤلاء النسوة - كما سبق - دور في إنهاض الهمم وشد العزائم ، وإثارة الحماسة في قلوب المحاربين ، فقد أخذنا على هؤلاء المحاربين (عهداً) يلاحظ فيه تقديم الجار والمجرور (على بعولتهن) على المفعول به (عهداً) ، وهذا التقديم فيه أكثر من إشارة ، فيه إشارات جلية وإشارات خفية ، (أخذن على بعولتهن) فإنهن حرائر محصنات ، ولسن صواحب أخدان فحديثهن ليس مع القاصي والداني، إنه حديث مع الزوج ، والعهد بين الزوج والزوجة له دلالته ، لذلك كان تقديم الجار والمجرور موحياً بمعان يلحظها متلقي النص .

وقدم امرؤ القيس الجار والمجرور على المفعول به في تسعة مواضع ، وذلك في مثل قوله :-

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجباً من رحلها المتحمل

قد يعقر العربي مطيته قرى لطارق بليل ، أو قادم بنهار ، وقد يعقرها لسبب أو لأخر ، ولكن الذي يشغل الشاعر هو الحديث عن العذارى ، وعن النساء ، وما يريد أن يلفت النظر إليه هو العذارى ، فهن اللائي تعلق بهن فؤاده ، لذلك كان اهتمامه بهن وإلحاحه على ذكرهن فقال (عقرت للعذارى) لا لغيرهن ، ولا لأحد معهن ، إنه عقر للعذارى ومن أجل العذارى مطيته ، لذلك كان تقديمه للجار

---

[1] ديوان عمر بن كلثوم ، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ط١ - ١٩٩١ - ص ١٥ .
[2] راجع الأب لويس شيخو - شعراء النصرانية قبل الإسلام - دار الشرق - بيروت - ط ٣ - ١٩٦٧ - ص ١٩٧ - ٢٠٤ .

والمجرور على المفعول به (مطيتي) المتضمن هذه الياء العائدة على الشاعر ،فلقد وضع العذارى بين عائدين عليه ، التاء في قوله (عقرت) ، والياء في قوله (مطيتي) التي أفادت نسبة المطية إليه .

في ثلاثة أبيات متتالية يكرر امرؤ القيس هذا النسق ، وذلك قوله :

فجئتُ وقد نَضّتْ لنوم ثيابَهـا ... لَدَى السِّتْـرِ إلّا لِبْسَةَ المتفَضِّـلِ
فقالتْ يَمينُ اللهِ مالَكَ حيلـةٌ ... وما إنْ أرَى عنـك الغَمايـةَ تَنْجَلي
خرجتُ بها تمشي تَجُرُّ وراءنا ... على أثَرَيْنـا ذَيْلَ مِـرْطٍ مُـرَحَّـلِ

وقد جاءت هذه الأبيات في حديثه عن بيضة الخدر التي لا يرام خباؤها ، ولكنه ركب كل صعب حتى وصل إليها ، وبالتأكيد هناك رسالة يحاول الشاعر أن يوحي بها إلى المتلقي في ثنايا هذا الحديث ، وقد استغرق الحديث عن بيضة الخدر هذه اثنين وعشرين بيتاً من أبيات المعلقة .

رسالة مستترة يرسلها الشاعر إلى المتلقي من خلال إيحاءات الألفاظ ، فكلمات مثل (نضت – لنوم – ثيابها – أرى – عنك – الغماية – تجر – وراءنا – على أثرينا – ذيل – ......) قوله نضت : تخلصت من كل ثيابها ، ولم يبق عليها إلا الثوب الذي يلي جسدها ، الغماية : مصـدر الفعل عمى يعمي، تمشي بإرادتها وتمحو آثار مشينا بذيل مرطها الذي تجره وراءنا حتى لا يستدل القوم على مكاننا.

الشاعر يريد أن يجعل المتلقي معايشاً للموقف بأحاسيسه ، فنذكر له الفعل نضت محاولاً إثارته ، ليتساءل هذا المتلقي : نضت ماذا ؟ ولماذا ؟ فقدم له إجابة السؤال الثاني . لماذا ؟ قائلاً : نضت لنوم ، وتلك إثارة أخرى للمتلقي ، ثم يقول جاذباً متلقيه إليه وهو يجيب عن السؤال الأول نضت ماذا ؟ بقوله : ثيابها ، والمتلقي ما زال يلهث خلف عبارات الشاعر الذي يقول (لدي الستر) ، يلاحظ أن كـل هـذه مثيرات يتراكم بعضها فوق بعض ليصل الختام عند قوله (إلا لبسة المتفضل) .

فتقديم الجار والمجرور (لنوم) كان محاولة من الشاعر لجذب المتلقي والتأثير فيـه ، تبعتها محاولات أخرى ، ظهرت في السطور السابقة .

ماذا قالت بيضة الخدر ؟ فقالت : يمين الله مالك حيلة ، هذا هو الشطر الأول من البيت ، والشطر الثاني (وما إن أرى عنك الغماية تنجلي) هل كانت بيضة الخدر تحاول إطالة الحديث مع الشاعر ؟ يبدو هذا من خلال أقوالها . فلو أن المسألة مسألة معنى وحسب لكان يمكن أن يـؤدي هـذا المعنى بأقل من نصف هذه الألفاظ التي وردت في البيت ، لكنه أمر دلالة ، لا معان مجـردة ، فهـذه الإطالة في حديث المرأة قد قصد إليها الشاعر قصداً ، ليوحي إلى المتلقي أن هذه رغبتها ، وأن الحديث معه مرغوب فيه ، ولنعاود تأمل هذا البيت :-

فقالت يمين الله ما لك حيلة　　　　وما إن أرى عنك العماية تنجلي

ليكن التركيز على قولها ، بدءاً من (يمين الله) إذ يلاحظ تكرار كاف الخطاب مرتين ، والمخاطب هو الشاعر ، وبين هذين الضميرين فاعل مستتر وجوباً في الفعل المضارع (أرى) يعود على بيضة الخدر، فالشاعر إذن يحاصر محبوبته ، أم أنها هيَ التي جعلته يحاصرها ، وهي التي تتلذذ بذكر الضمائر العائدة على هذا الحبيب ، وإذا كان الضمير الأول قد بعد عنها نسبياً ، فلابد من اقتراب الضمير الثاني العائد عن الشاعر (أرى عنك) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هذا التنافر الحادث بين الرؤية والعماية ، (أرى العماية) ، هناك تنافر بين دلالتي اللفظتين ، فلابد أن يبتعدا وأن يكون بينهما فاصل ، وانسب الفواصل هو ما احتوى ضميراً يعود على الشاعر الحبيب إن حرف الجار بالضمير (عنك) ليصل بالتركيب إلى درجته المثلى ، إذ يصير (وما إن أرى عنك العماية تنجلي) .

الموضع الثالث قول الشاعر (نمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مرط) ولابد من ملاحظة هذا الطول وهذه المدات التي احتوت عليها عبارة الشاعر (تجر وراءنا على أثرينا نيـل) /|/ /٥/ /|/٥/|/٥ /٥/| /|/٥/٥/٥/ /٥/٥/٥/ ، فقد احتوت على سبع مدات وكأنه يحاول أن يصور طول هذه المرط الذي يعفي على آثارهما من بعدهما ، أو يصور طول الفترة الزمنية التي قطعاها حتى وصلا إلى المكان الذي سوف يجلسان فيه ، فبالتأكيد مثل هذه الفترات تكون طويلة على نفس كل حبيب ، وذلك بعكس الفترة التي يقضيها الحبيب مع محبوبته يتسامران ويلهوان .

هل محاول الشاعر لتصوير طول المرط كانت الدافع وراء تقديم الظرف (وراءنا) بهذا الضمير المضاف إليه ، ثم حرف الجر (على) ، ثم (أثرينا) بهذا الضمير المضاف إليه أيضاً كل ذلك على المفعول به (ذيل) .

في معلقة عنترة تقدم الجار والمجرور والظرف على المفعول به في ستة مواضع ، وذلك في مثل قوله:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه　　　　ليس الكريم على القنا بمحرم

إن علاقة عنترة بالحرب وآلاتها لا تحتاج إلى بيان ، فالحربَ هي المجال الذي يجد الشاعر نفسه فيه، وهي المكان الذي يذكره فيه الناس .

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها　　　　قيل الفوارس ويك عنترة أقدم

فنفسه مريضة سقيمة ، ودواؤها أن ينادي الفوارس عنترة في ميدان القتال ، فإذا ما انتهت الحرب وحققت القبيلة النصر ، عاد عنترة خامل الذكر ، لا يقوى على مجالسة الأحرار من أبناء القبيلة ،

لذلك كان من الطبيعي أن يكون ذهنه عالقاً بالحرب وآلاتها ، فيتقدم الرمح ، ثم يقدم صفة هـذا الرمـح على المفعول به ، الذي يناديه الفعل من هناك منذ أول البيت .

من ناحية أخرى فإن هذا التناسب بين الفعل (شككت) وبيـن أداة الشـك (الرمـح) يحتـم المجاورة، ويحتم تقديم الرمح الموصوف على المفعول به ، لقد وضع عنترة الرمح بين (الباء) حرف الجر ، بين (الطويل) الصفة احتفاءً به وتكريماً له ، فليس غريباً أيضاً أن يقدمه لهذا السبب .

إذ يتّقـــون بيَ الأسنّة لم أخمْ   عنها ولكنّي تضايقَ مُقدمي

تبرز في هذا البيت ذاتية الشاعر سافرة غير مقنعة ، وذلك من خلال ما يعود عليه من ضمائر ، ففـي البيـت ضمير واحد يعود على القبيلة (يتقون) ، وحتى في هذا الضمير تمجيد للشـاعر ، فالإجمـاع منعقد عليه ، وفرسان القبيلة كلهم يحتمون به إذا حمي الوطيس، ثم جاءت الضمائر العائدة على الشاعر مباشرة ، في(بي – أخم – ولكني – مقدمي) ، فـ (بي) خصصت عنترة ، (وأخم) تحتوي على ضمـير مستتر وجوباً يعود على عنترة ، وكأنه يومئ بهذا الاستتار الواجب إلى شيء ما ، (ولكنـي) استدراك يشتمل على ضمير عائد على عنترة ، وكذلك (مقدمي) .

قدم الشاعر الجار والمجرور (بي) على المفعول به (الأسنة) ليؤكد للمتلقي أنه به وبه وحده يتقي أفراد القبيلة أسنة الأعداء ، بي لا بغيري يكون هذا .

يأتي طرفة بعد عنترة في الترتيب ، فلقد قدم الجار والمجرور أو الظرف على المفعول به في خمسـة مواضع وذلك في مثل قوله :–

فإنْ مُتُ فانعيني بما أنا أهْلُهُ   وشُقّي عليّ الجَيْبَ يا ابْنَةَ مَعْبَدِ

يتوجه الشاعر بحديثه إلى ابنة معبد ، ويطلب منها أن تذكر فعاله وخلالـه الكريمـة ، والتـي أوجزها في قوله (بما أنا أهله) ، ثم طلب منها أن تشق الجيب عليه .

ليست النائحة الثكلى كالمستأجرة ، فالمستأجرة تشق جيبها على من تدري ومن لا تدري ، أمـا النائحة الثكلى فإنها تعاني آلام الفقد ، وتكابد مرارة الحزن ، وابنة معبد من هذا النوع الأخير بالنسـبة إلى الشاعر ، لذلك توجه إليها قائلاً (وشقي على الجيب) بهذا التخصيص ، علـى لا علـى غـيري (وشقي على الجيب) فتقديم الجار والمجرور أفاد التخصيص من ناحية ، كما أفاد الإشارة إلـى مقـدار الحزن الذي تعيشه ابنة معبد عند فقد الشاعر.

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى   مَتَى تَعْتَرِكْ فِيهِ الفَرَائِصُ تُرْعَدِ

يرتبط هذا البيت بالبيت السابق عليه ارتباطاً وثيقاً وهو قول الشاعر :-

- ويـوم حبسْـتُ النفْـسَ عنـدَ عراكِهِ حِفاظاً على عوْراتِهِ والتّهـدُّدِ
- على مَوطنٍ يخشَى الفتَى عِندَهُ الرّدَى متَى تعترِكْ فيهِ الفرائصُ تُرْعَدِ

يتحدث الشاعر عن يوم معركة اشتد هولها ، حبس الشاعر نفسه عند منازل النساء ليحافظ على شرف القبيلة ، ويستر عوراتها ، واختار الشاعر هذا المكان لأنه هو المكان الذي تـدور فيـه أعنف المعارك ، وأشرسها ، وهو الموضع الذي يرفرف فيه الموت ، وتتزاحم فيه فرائص الشجعان فـترتجف من الهول ، في هذا المكان وقف الشاعر محافظاً على العورات (على موطن يخشى الفتى عنده) ذكـر الشاعر المكان مرتين ، الأولى تصريحاً في قوله (موطن) والثانية بالضمير العائد عليه في قوله(عنده) فهل كان هذا التكرار تلذذاً بذكر المكان الذي كان للشاعر فيه موقف محمود ؟ أم أنه يتلذذ بذكر المكـان وصلاً لمن سكن المكان ؟ (على موطن يخشى الفتى عنده الردى) يريد الشاعر أن يباعد بين الفعـل (يخشى) ، وبين الموت (الردى) وذلك في محاولة لدرء الخشية عن نفسه ، لأنه هو الفتى :

إذا القَومُ قالُوا مَنْ فتًى خِلتُ أنّنِي عُنيتُ فلمْ أكْسَلْ ولم أتبلّدِ

كيف يباعد الشاعر بين الخشية وبين الردى ؟

قدم الفاعل ، في محاولة منه لإيهام المتلقي بأن الجملة تسير سيراً طبيعياً ، (فعل ثم فاعل) ، لكنه يـأتي بالظرف وهذا الضمير المضاف إليه في رجعة سريعة عن محاولته ، (عنده) لتشـكل هـذه الألفـاظ (الفتى : الفاعل الذي دخلت عليه الألف واللام ، عنده الظرف والضمير المضاف إليه) لتشكل فواصـل تفصل بين الخشية وبين الردى ، ولعل هذا هو سر تقديم الظرف في هذا البيت .

زهير بن أبي سلمى قدم الظرف والجار والمجرور في ثلاثة مواضع في معلقته وذلك في مثل قوله :

سعَى ساعيا غَيظِ بنِ مُرّةَ بعدَمَـا تبـزّلَ ما بيْنَ العَشيرةِ بالـدّمِ
فأقسَمْتُ بالبيتِ الذي طافَ حَولَه رِجالٌ بنَـوْهُ من قُريشٍ وجُرهُمِ
يَميـناً لَنِعْـمَ السّيّـدانِ وُجِـدْتُمَا علَـى كُلِّ حالٍ من سَحِيلٍ ومُبْرَمِ
تَـدارَكْتُمَـا عَبْساً وذُبْيانَ بعدَ ما تفَـانَـوْا ودقّوْا بينَهمْ عِطرَ مَنشَمِ

فالشاعر يتحدث عن عمل عظيم قام به سيدان عظيمان ، ويقسم أنهما نعم السيدان إذ أنها تداركا قبيلتـي عبس وذبيان بعد ما (تفانوا) أفنى بعضهم بعضاً ، وبقوا بينهم عطر سيدة يقال لها (منشم) لها قصـة معروفة .

في هذا السياق يورد الشاعر الفعل (تفانوا) يقابله الفعل (بقوا) فالصراع قـائم بيـن البقـاء والفناء، وهو جوهر صراع الحروب ، إن عملية المقابلة بين البقاء والفناء سوف تثير الذهـن حتمـاً ، ولابد للمتلقي أن يثور في ذهنه سؤال : كيف تفانوا ؟ ، وماذا بقوا ؟ ، أما كيف تفـانوا فهـذا حديـث الشاعر عن الحرب الضروس ، والتي استمرت سنين عددا حتى أطفأ لظاها هذان السيدان العظيمـان ، وماذا بقوا ؟ الذي يجيب عنه الشاعر سريعاً ، لقد بقوا عطر منشم . ولكن هذه الإجابة التي تحيل إلـى قصـة تلك السيدة التي كان الناس يتشاءمون منها ما زالت تحتاج إلى إيضاح ذلك لأنها إجابة مراوغة، فأين بقوا هذا العطر ؟ والإجابة بقوا هذا العطر بينهم لكن هذا السلام الذي يسعى الرجـلان العظيمـان لتحقيقه ما زال وليداً ، والشاعر يحاول أن يباعد بينه وبين التشـاؤم ، فجـاء بـالظرف والضمـير المضاف إليه ليكونا فاصلين بين الفعل بقوا وبين(عطر منشم) وبذلك يكون قد باعد بين فعل التبقيـة ، وبين التشـاؤم بأربعة فواصل ، الأول واو الجماعة في بقوا ، والثاني الظرف بين ، والثالث الضمـير المضاف إليه هم، والرابع لفظة عطر ، ليقبع اسم منشم هناك في آخر البيت وحيداً طريداً بينـه وبيـن البقاء فواصل متعددة ، ولعل هذا هو السر في تقديم الظرف بينهم على المفعول به عطر .

(هـ) تقديم الظرف على خبر كان :-

تميز امرؤ القيس بتأخير خبر كان وبدا هذا الصنيع وكأنه ظاهرة أسلوبية عند الشاعر ، وكأنه عمـل مقصود لغرض فني يريده ، ففي قوله : -

كَأَنِّيَ غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

بدأ الشاعر البيت بـ (كأن) واسمها (الياء) وذلك قوله (كأني) ، والياء عائدة على المتكلم، وجـاء خبر كأن في آخر البيت(ناقف) ثم أضاف إلى الخبر كلمة حنظل وما بين الاسم والخبر كله فـاصل ، ولنعاود قراءة البيت .

كأني

غداة البين

يوم تحملوا

لدى سمرات الحي

ناقف حنظل .

فالشاعر يقف أمام أطلال كانت له فيها ذكريات ، وإنه يحاول اجترار هذه الذكريات ، فـالحديث عنهـا محبب إلى نفسه ، حتى وإن كان مبكياً ، لذلك فالشاعر يتعمد إطالة الحديث ، فيبدأ البيت بقوله (كـأني) الأداة واسمها ، والمتلقي يتابعه بشغف (كأنك ماذا) ؟ ويحاول إثارته فلا يقدم له إجابـة إلا فـي آخـر

البيت، في قوله (ناقف حنظل) ، وذكر في أثناء ذلك وقت الرحيل ، إنه وقت الغداة ثم أضاف إليه البين في الوقت الذي يتطلع فيه المتلقي إلى إجابة ، ثم ذكر يوم الرحيل مبهماً أيضا (يوم تحملوا) ثم ذكر المكان الذي تحملوا فيه ، أو المكان الذي يقف عنده وهو (لدى سمرات الحي) ثم يأتي أخيراً بالخبر .

أيضاً يلفت النظر ها هنا أمران ، الأول إضافة البين إلى غداة ، والثاني إضافة الحنظل إلى الناقف ، كأن الشاعر أراد أن يربط بين البين والحنظل فكلاهما مضاف إليه .

وكذلك قوله :

كَأَنَّ طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً　　　مِنَ السَّيْلِ والغُثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

وقوله:

كأن سباعاً فيه غرقى عشية　　　بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

(و) تقديم جواب الشرط على فعل الشرط :-

لقد كان أسلوب الشرط مجالاً تميز فيه عمرو بن كلثوم ، فقدم جواب الشرط على فعل الشرط في أثني عشر موضعاً ، كما قدم اسماً على فعل الشرط في أربعة مواضع ، فتقديم جواب الشرط على فعل الشرط في مثل قوله :

تُرِيكَ إِذا دَخَلْتَ عَلَى خَلاءٍ　　　وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الكَاشِحِينا

فأداة الشرط إذا دخلت على الفعل الماضي (دخلت) وهو فعل الشرط فأين جواب الشرط ؟ إنه الفعل (تريك) الذي بدأ به الشاعر البيت (تريك إذا دخلت) ، أو الجواب محذوف دل عليه الفعل المذكور .

قدم الشاعر جواب الشرط فالتقدير (إذا دخلت على خلاء تريك) ، لكن لهذا الفعل مفعولاً ثانياً جاء به الشاعر في البيت التالي :-

تـريـك ....

ذِراعَيْ عَيْطَلٍ أَدْماءَ بِكْرٍ　　　تَرَبَّعَتِ الأَجارِعَ والمُتُونا

وكذلك قوله :

- ونَحنُ العَازِمُونَ إذا عُصِينَا
- تُصَفِّقُهَا الرِياحُ إذا جَرَيْنـا
- ونُورِثُهـا إذا مُتْنـا بَنِينـا

وهكذا في اثني عشر موضعاً

(ز) تقديم الاسم على فعل الشرط :-

وقدم عمرو بن كلثوم الاسم على فعل الشرط في مثل قوله :

- إِذا ما الماءُ خَـالَطهـا سَخينـا
- إذا ما البيضُ فارَقَت الجُفُونـا
- إِذا مَا المَلْكُ سَامَ الناسَ خَسْفـاً
- إذا قُبِّـبْنَ بِأَبْطَحِهـابُنِينـا

ويلاحظ على المواضع الثلاثة الأولى أن الشاعر قد أدخل ما الزائدة بين أداة الشرط (إذا) وبين الاسم ، كما يلاحظ أن لهذا التقديم أهمية عند الشاعر ، فما يهم الشاعر في الحالة الأولى الماء ، الذي سوف يخالط هذه الخمور ، وفي الموضع الثاني تهمه البيض (السيوف) في حالة أن تفارق الجفون ، وكذلك الملك .

في الحالة الأخيرة (إذا قبب بأبطحها بنينا) يبدو أن طبيعة التركيب ومناسبة حرف الروي هما اللذان فرضا على الشاعر هذا الوضع ، فالفعل مبني للمجهول اتصلت به نون النسوة العائدة على القبب لتناسب حرف الروي .

لا شك أن دراسة التراكيب ، ومعرفة سمات كل شاعر في هذا المجال ، يقود إلى شيء آخر ، وهو النتيجة التي يمكن التوصل إليها من خلال إلقاء الضوء على تجانس التراكيب داخل القصيدة الواحدة ، فعند النظر في الإحصاء المدون بالصفحة رقم (٢٠٦) من هذا البحث ، يتضح أن الحارث بن حلزة قد استخدم جملة المبتدأ والخبر في سبعة وأربعين موضعاً ، وأنه أكثر شعراء المعلقات استخداماً لهذا النمط من التراكيب ، كما يتضح أيضاً أنه قد قدم الخبر على المبتدأ في واحد وثلاثين موضعاً ، وعند تتبع هذه المواضع اتضح أنها قد شملت مقاطع القصيدة كلها [1]

كما بينت أن الحارث يعتبر من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للضمير المتصل مفعولاً به ، إذ استخدمه في ستة مواضع من القصيدة ، موزعة على مقاطعها [2] ، كما أنه يعتبر واحد من أكثر الشعراء في تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل ، إذ وقع هذا في سبعة عشر موضعاً من القصيدة ، شملت مقاطعها كلها [3] ؛ كما يعد أيضاً أكثر شعراء المعلقات استخداماً لضمير الجمع(الواو).

---

[1] قدم الحارث الخبر على المبتدأ في الأبيات التي تحمل الأرقام الآتية :-٢ ، ٨ ، ١٣ ، ١٦، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥، ٨١، ٨٤.

[2] راجع الأبيات رقم :- ١ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٦٣ .

[3] راجع الأبيات رقم :- ١ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٧٢ .

وإذا كانت هذه سمات أسلوبية للشاعر تميزه عن غيره من الشعراء ، فهي سمات للنص أيضاً ، وهذه هي النتيجة التي تحاول الدراسة أن تخلص إليها ، وهي أن قصيدة الحارث متجانسة التراكيب ، لا يشذ فيها مقطع ويخرج عن هذا التجانس ، مما يؤكد للدارس أن القصيدة بناء فني متناسق ، بل ومتلاحم عضوياً أيضاً ، فتجانس التراكيب في هذه القصيدة ساهم – مع غيره من أمور سبقت الإشارة إليهـــا – في تأكيد هذا التلاحم العضوي ، وهذه الوحدة العضوية التي تجمع القصيدة كلها .

سمة ينماز بها لبيد بن ربيعة ، وبالتالي تنماز بها قصيدته ، وهي تأخير الفاعل فقد تأخر الفاعل وقدم عليه المفعول به في اثني وعشرين موضعاً من القصيدة [1] ، كما تأخر الفاعل وقدم عليه الجـــار والمجرور أو الظرف في واحد وعشرين موضعاً [2] ، وقد اتضح أن هذه السمة قد شملت القصيدة كلها.

لقد تميزت قصيدة لبيد بكثرة شيوع ضمير الغائبة فيها ، فإذا كان الشاعر يريد أن يغيب (نوار) عن القصيدة من ناحية ، فإن هذه سمة للشاعر وللقصيدة على السواء ، إذ استخدم الشاعر الضمير العائد على الغائبة في اثنين وثلاثين موضعاً من القصيدة .

من السمات التي تميز بها لبيد عن غيره من الشعراء استخدامه للفاعل والمفعول به الظـــاهر ، فقد ورد عنده الفاعل والمفعول به كلاهما اسم ظاهر في ثلاثة عشر موضعاً مـــن قصيدتـــه [3]، كمـــا استخدم الضمير المتصل مفعولاً به في تسعة مواضع منها [4] ، كما تميز الشاعر أيضاً بعدم اســـتخدامه لجملة تبدأ بفعل ثم فاعل اسم ظاهر ثم مفعول به اسم ظاهر ، من هذه السمات التي تميزت بها قصيـــدة لبيد ، والتي جعلت منها بناءاً متناسقاً متجانساً ، امتد حتى شمل مقاطع القصيدة كلها ، يمكن القول بـــأن التلاحم العضوي بين أجزاء القصيدة موجود ، وأن الوحدة العضوية قد دل عليها هذا التجانس ، الـــذي تميزت به القصيدة وتميز به الشاعر .

يعتبر امرؤ القيس أقل الشعراء استخداماً لجملة المبتدأ والخبر ، فلقـــد اســـتخدمها فـــي تســـعة مواضع من القصيدة ، وهـــو أيضاً أقل الشعراء تقديماً للخبر على المبتدأ ، فقد قدم المبتدأ على الخـــبر في ثلاثة مواضع من القصيدة ، ويأتي بعد لبيد في استخدام ضمير الغائبة، إذ استخدمه سبعاً وعشـــرين مرة . إلا أن الملمح الواضح عند امرئ القيس هو تقديم الظرف والجار والمجرور على خبر كأن . وقد

---

[1] راجع الأبيات رقم :– ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٨٤ .

[2] راجع الأبيات رقم :– ٣ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٥ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٨ .

[3] راجع الأبيات رقم :– ٢ ، ٨ ، ١٣ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٨٤ .

[4] راجع الأبيات رقم :– ٤ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٥ ، ٤٦ ، ٦٢ .

ورد عنده هذا النسق في سبعة مواضع في القصيدة [1] ، كما قدم الجار والمجرور على المفعول به في تسعة مواضع [2] .

يلاحظ أن هذه السمات قد امتدت فشملت مقاطع القصيدة كلها ، فإذا أضيف إلى هذا ما سبقت الإشارة إليه من ارتباط الأبيات بعضها ببعض ، ومن أن القصيدة تدور حول محور واحد ، اتضح بصورة قاطعة التلاحم العضوي بين أجزاء القصيدة ، وثبتت الوحدة العضوية لها .

زهير أكثر الشعراء استخداماً لصيغة المبني للمجهول ، فقد استخدم هذه الصيغة في ثمانية وعشرين موضعاً من قصيدته [3]، كما أنه بحساب النسبة والتناسب أكثر الشعراء استخداماً للجملة الفعلية ، فقد استخدم الجملة الفعلية في مائة وستة وأربعين موضعاً ، بينما بلغ عدد أبيات قصيدته تسعة وخمسين بيتاً ، وبذلك تكون نسبة الجمل الفعلية إلى عدد الأبيات ٢,٤٧ / بيت [4]، كما أنه قد تميز باستخدام ضمير الغائب ، فقد استخدمه في سبعة وثلاثين موضعاً من القصيدة [5]. وأنه أقل شعراء المعلقات في استخدام الاسم الظاهر فاعلاً . فإذا أضيف إلى هذا أنه لم يقدم الخبر على المبتدأ سوى خمس مرات [6]، وأن هذه المرات الخمس قد شملت مقاطع القصيدة كلها ، وأن القصيدة تدور محور واحد ، وأن هناك ترابطاً ما – سبقت الإشارة إليه – بين أبيات القصيدة ، إذا اتضح كل هذا ، أصبح جلياً أن هناك رباطاً عضوياً يربط بين مقاطع القصيدة كلها ، وأن كل الأمور السابقة تشهد على صحة هذا التلاحم العضوي.

يمكن القول بأن طرفة بن العبد وصاف ، فقد استخدم الصفة في خمسة وثمانين موضعاً من القصيدة وأنه بحساب النسبة والتناسب ثاني شعراء المعلقات – بعد عنترة – استخداماً للصفة ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا ، كما أنه يأتي بعد لبيد في استخدام جملة المبتدأ والخبر ، وفي تقديم الخبر على المبتدأ [7] ، إذ استخدم هذا النمط في عشر مواضع من قصيدته ، فإذا أضيف إلى هذا أن طرفة أكثر الشعراء استخداماً لضمير المتكلم ، وأن قصيدته تدور حول محور واحد ، وأنه – أيضاً – يأتي بعد لبيد في تقديم المفعول به على الفاعل [8] ، إذ وقع هذا في تسعة مواضع في القصيدة ، لساهم كل هذا في الاعتقاد بوجود تلاحم عضوي بين مقاطع القصيدة كلها ، وأن الوحدة العضوية قائمة فيها .

---

[1] راجع الأبيات رقم :– ٤، ٤٧ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ .

[2] راجع الأبيات رقم :– ١٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٧ .

[3] راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

[4] راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

[5] راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

[6] راجع الأبيات رقم :– ١، ٣ ، ١١ ، ١٥ ، ٤٢ .

[7] راجع الأبيات رقم : ١ ، ٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٧٥ .

[8] راجع الأبيات رقم : ٥ ، ٨ ، ٩ ، ٣٦ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .

عنترة من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للصفة ، فلقد استخدمها خمساً وسبعين مرة في تسعة وثمانين بيتاً هي عدد أبيات القصيدة ، ولا يسبقه في استخدام الصفات من ناحية العدد سوى طرفة ، الذي استخدم الصفة خمساً وثمانين مرة في مائة بيت وثلاثة أبيات هي عدد أبيات القصيدة ، وبحساب النسبة والتناسب يتضح أن عنترة يسبق طرفة في هذا ، إذ بلغت النسبة عنده ٨٤٪ تقريباً ، بينما بلغت عند طرفة ٨٢٪ تقريباً .

يلاحظ أيضاً عند عنترة غلبة ضمير المتكلم ، إذ استخدمه في اثنين وأربعين موضعاً من قصيدته ، كما يلاحظ عليه كثرة استخدامه للجملة الفعلية ، والقلة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية . فهل يعني هذا أن في القصيدة نوعاً من التجانس ، وأن هذا التجانس إذا أضيف إليه أن القصيدة تدور حول محور واحد ، فهل هذا يؤكد أن بها القصيدة وحدة عضوية . ؟ أغلب الظن أن هناك وحدة عضوية في القصيدة ، وأن ما سبقت الإشارة إليه يعضد هذا الظن ويؤيده .

عمرو بن كلثوم من أكثر الشعراء استخداماً للجملة الفعلية ، كما أنه من أكثر الشعراء تقديماً للجار والمجرور على المفعول به [1] ، كما تميز عمرو بن كلثوم بتقديم جواب الشرط على فعل الشرط وذلك في اثني عشر موضعاً من القصيدة [2] ، وبمراجعة الأبيات التي تأخر فيها كل من المفعول به وفعل الشرط ، تبين أنها قد شملت أفكار القصيدة كلها ، ولقد أوجد هذا نوعاً من التجانس داخل القصيدة. مما كان له دور في إظهار التلاحم العضوي بين أبيات القصيدة .

---

[1] راجع الأبيات رقم : ٧ ، ١٦ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٩ .

[2] راجع الأبيات رقم : ٤ ، ٩ ، ٣٠ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٧ .

الفصل الرابع

التحليل البياني للمعلقات

(مـــدخـــل)

الاهتمام بالصورة قديم ، فمنذ أرسطو والنقاد يتحدثون عن الصورة باعتبارها إحـــدى وســـائل الشاعر في التعبير ، فالشعر عند الفيلسوف اليوناني الكبير - كما هو معروف - (عمل مـــن أعمـــال المحاكاة ، وفي أول كلامه عن الشعر قال :- إنه ضرب من ضروب التقليد)[1] ، (على أن القول بأن الشاعر كان محاكياً شأنه شأن المصور وغيره من أهل الفن كان لابد له حين يصور الأشياء أن يضـــع نصب عينيه غايات ثلاث :-

١- أن يصور الأشياء كما كانت وتكون . ٢- أو كما يحكي ويعتقد كيف تكون.
٣- أو كمـــا ينبـــغـــي أن تكـــون .

والشاعر يعبر عن كل ذلك باللغة ، وهذه قد تكون مزيجاً من كلمـــات مألوفـــة أو غريبـــة أو مجازية)[2] ويتحدث عن العبارة الجيدة ، فجودة (العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة)[3] وكـــثرة استخدام الصورة لا يعني جودة العبارة ، فملؤها (بالاستعارات يجعل منها لغزاً ، وملؤهـــا بـــالغريب يجعل منها رطانة)[4] .

وهكذا بدأت فكرة التصوير ، والربط بين الشاعر والمصور ، كما قفزت إلـــى المصطلحـــات النقدية والبلاغية كلمة (الصورة) باعتبارها إحدى وسائل التعبير . وفي نقدنا العربي القديـــم يســـتخدم الجاحظ مصطلح الصورة والتصوير ، وذلك في عبارته الشهيرة التي يقول فيها (والمعاني مطروحـــة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي المدني، وإنما الشأن في إقامة الـــوزن وتخـــير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة[5] وضـرب من النسيج وجنس من التصوير)[6] ولا ينفي استخدام الجاحظ لـــ (إنما) حيث حصر الشعر في الصياغة ، والتراكيب واستخدام الصورة ، إلا أن الإسراف في استخدام الصور مذموم ، ومن قبل قال أرسطو إن

---

(1) الدكتورور بدوي طبانة - النقد الأدبي عند اليونان - دار الثقافة - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٦٨ :

(2) دكتور بدوي طبانة - السابق - ص١٢٨ .

(3) أرسطو - كتاب الشعر - تحقيق د . شكري محمد عياد - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٣ - ص ١٢٢ .

(4) أرسطو - كتاب الشعر - السابق - ١٩٩٣ - ص١٢٢ .

(5) جاء في الجزء الثالث من كتاب الحيوان . تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون - الطبعة الثانية - مكتبة عيسى البابي الحلبي وشـــركاه - ١٩٦٥ م / ١٣٨٥هـــ - ص ١٣٢ . (فإنما العلم صناعة) وأشار الأستاذ عبد السلام أنها قد وردت في (ل) : (صياغة) وعنـــد الرجوع إلى مصادر التحقيق في ٣٤/١ -من نفس الطبعة ، تبين أن (ل) ترمز إلى النسخة المصورة والمحفوظة بدار الكتب المصـــرية برقـــم ٤٢٨٥ . وأصلها في مكتبة كوبريلي ، وهذه النسخة جيدة مقروءة ، وعلى صدرها تاريخ يرجع إلى سنة تســـع وخمســـين وثمانمائة ، والموجود منها أربع مجلدات هي الأول والخامس والسادس والسابع .

(6) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - الحيوان - القاهرة ١٣٥٧هـــ ١٣١/٢ - ١٣٢ .

كثرة الاستعارات يجعل من العبارة لغزاً ، وهذا لا يتعارض مع الفكرة القائلة بأن (الشاعر الموهوب يفكر بالصور)[1] ، وذلك لأنه تفكير محسوب ، فالشاعر عندما يفكر بالصور فأنه (ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة إن هذا الشيء يشبه كذا ، أو يذكر بكذا ، إن العلاقة جزء أساسي من الصورة ، وهي علاقة حقيقية ليس بالمعنى العلمي الذي يمكن التحقق منه بأدوات معملية أو براهين عقلية ، إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه أو نادراً ما ندركه ، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة)[2]، فالصورة من ناحية تعبر عن نفس مبدعها ، ومن ناحية أخرى لها أثرها ، أو ينبغي أن يكون لها أثر في نفس المتلقي،فالعمل الفني في جانب من جوانبه أحاسيس ومشاعر ، والصورة إحدى وسائل التعبير عن هذه الأحاسيس وتلكم المشاعر ، (فليس المقصود من العمل الفني مجرد بيان وجه الشبه بلا كلفة ، بل إن الكلفة إذا أحسن استغلالها بطريقة فنية مقبولة قد تكون مميزات للعمل الفني)[3].

للصورة وظيفة إذن في إبراز المعنى ، بل في إثارة المتلقي ، بل لها دور بارز في إحساسه بالجمال ، والشاعر يلتقط صوره من محيطه وبيئته ، ومن ثقافته وفكره ، وعلى هذا كان سبباً في أن يقف كثير من النقاد موقف الخصومة من بيت أبي تمام المشهور حيث يقول :-

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه   بكفيك ما ماريت في أنه بُرْدُ

فلقد عابه الآمدي في الموازنة ، وقال هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه ، ثم مضى يسفه هذا البيت قائلاً والخطأ في هذا البيت ظاهر لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والثقل والرزانة[4] ، ولم يدرك الآمدي أن شاعر البادية غير شاعر الحضارة والترف ، فكل إنما يستمد صوره من واقعه ، ومن فكره وثقافته . فمحاولة الإفلات من الواقع، أو الطفو عليه غير ممكنة ، وإن ملاحظة إميليوغرسيه في هذا المجال جديرة بالتأمل حيث يقول (لقد كان الشعر يتمتع بحرية أوسع في عصر ما قبل الإسلام على مسرح الصحراء الرحيب ، وهناك أتاح المجال واسعاً وعريضاً لكي ينمي كل فرد ذاته ، ومع ذلك ، فحتى في تلك الأيام بدأ عنترة بن شداد معلقته الشهيرة قائلاً :-

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم[5]

---

[1] محمد حسن عبد الله – الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – سلسلة الدراسات الأدبية – رقم ٨٣ – ص ٣٣ .

[2] د. محمد حسن عبد الله – الصورة والبناء الشعري – السابق – ص ٣٣ .

[3] د. رجاء محمد عيد – المذهب البديعي في الشعر والنقد – مكتبة الشباب بالمنيرة – ١٩٧٨ – ص ٣٢٤ .

[4] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي – الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – تحقيق السيد أحمد صقر – دار المعارف – الطبعة الرابعة – ١٣٨/١ – ١٤٢ .

[5] إميليو غرسيه غومث –مع شعراء الأندلس والمتنبي –دراسات–تعريب د. الطاهر مكي –دار المعارف بمصر–ط٥–١٩٩٢–ص١٩٦ .

ويطرح النقد عدة أفكار منها :-

١- أثر البيئة في الشاعر . ٢- خصوصية كل شاعر ، رغم البيئة الواحدة ، التي يعيشون فيها .
٣- الأصالة التي حافظ عليها شعراء العرب .

(١) التحليل البياني لمعلقة امرئ القيس :-

يتحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن قيمة الصور البيانية عند امرئ القيس فيقول (وقيمة هذه الصور البيانية ليست فيما تحمله وتعبر عنه من معان فحسب ، وإنما قيمتها موكولة كذلك إلى الطريقة التي تعبر بها عن التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر ، والذي تعكسه هذه الصورة المادية التي راح يجمعها من واقع حياته وبيئته . وكما راح هذا التوتر يتخذ صوراً مختلفة في وصف حصانه :- فكان قدراً يغلي مرة ، وناراً ملتهبة مرة ثانية ، كما كان ريحاً عاصفة مجنونة لا تبقي ولا تذر مرة ثالثة، فإنه راح كذلك يعبر عن ضيقه بطول الليل وظلمته في صور مختلفة يتخذ منها رمزاً على هذا التوتر الذي يعاني منه)[١] .

واضح أن الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن يعزو كل صور امرئ القيس إلى حالة التوتر النفسي التي كان علنيها الشاعر ، وأخشى أن يكون هذا الحكم مبنياً على أساس من سيرة الشاعر الذاتية، الذي كان يعاني آلام قتل الأب وضياع الملك ، والمصاعب التي لاقاها في سبيل محاولة الثأر لأبيه واسترداد ملكه . والذي يقوى هذا الإحساس أن الأستاذ الدكتور قد ضرب على هذا التوتر مثالين :-

المثال الأول صورة الحصان ، والمثال الثاني صورة الليل ، فأما المثال الأول فالقلق والتوتر فيه أمر لا غرابة فيه ، بل هو الأمر المعتاد والذي يتفق مع طبيعة الحصان ، وأما المثال الثاني فالليل دائماً يثير الهموم والأشجان في النفس ، المحبون يشكون الليل ، وأصحاب الأوجاع والأسقام يشكون الليل أيضاً فالليل عند كثير من الناس ليل مهموم ، أو ليل الهموم ، فلنحاول إذن أن نحاور المعلقة ، وأن نثير الصور ونناقشها في سياقها ، فلعلها تستطيع أن تجيب .

الصورة الأولى التي تطالعنا في معلقة امرئ القيس هي صورة الأطلال الدارسة ، وقد استغرقت هذه الصورة ثمانية أبيات . وهي صورة شاحبة كئيبة وحزينة أيضاً ، ومع التسليم بأن (الصورة الشعرية عليها أن توحي إلينا فقط ، ومن وراء هذا الإيحاء ، وعن طريق علاقات متداخلة ، نستطيع أن ندرك المقصود على شريطة أن يكون لدى القارئ قدرة أخرى تملك إرادة الخلق)[٢] ، فالشحوب والكآبة والحزن الذي يغلف الصورة في مقطع الأطلال عند امرئ القيس يومئ إلى نفس

---

[١] د. إبراهيم عبد الرحمن محمد – قضايا الشعر في النقد الأدبي – ص ٧٠ ، ٧١

[٢] د. رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر – رؤية نقدية – منشأة المعارف بالإسكندرية – ص ٤١ .

شاحبة كئيبة حزينة ، هي نفس الشاعر الفنان الذي يدرك ببصيرته ما لا يدركه الآخرون ، فينعكس عليها ما لا ينعكس على غيرها من النفوس .

إن صورة الأطلال صورة مكرورة في شعرنا القديم ، فالشاعر يقف على الأطلال ليتذكر ، يتذكر شيئاً قد ولى وراح ، وضاع وفنى ، وأن أشياء أخرى سوف تولي وتروح ، وتضيع وتفنى أيضاً، فالشاعر يبكي المعنى ، معنى الفناء ، الذي ينتظره هو ، وسوف يحكم عليه به .ومن هنا كانت فجيعة الشاعر في وقفته على أطلاله الدارسة .

تبدأ ملامح صورة الأطلال عند امرئ القيس منذ قوله (قفا نبك) ؛ فهذه الصورة الباكية للشاعر ورفاقه في مكن قد حدده الشاعر جغرافياً ، وقد خلا من الإنسان ولم يبق فيه إلا الوحش ، وهذا البعر دال عليه ، فاللقطة الأولى للصورة توضح أن الرجل ورفاقه يبكون في مكان قفر ، ليس بـه إلا بعر الأرآم الذي شبهه الشاعر بقوله (كأنه حب فلفل) .

وتشبيه بعر الأرآم بحب الفلفل تشبيه يحتاج إلى مزيد من التأمل . فما الذي يجمع بين بعر الأرآم وحب الفلفل ؟ فالفلفل ثمرة نبات خشبي متسلق ، وهو نوعان أسود وأبيض ، والفلفل حريف الطعم وله رائحة عطريه مميزة ويستعمل تابلاً وقد يستعمل في الطب منبها [1] . وماذا في بعر الأرآم من هذه الصفات ، هل اللون ؟ أم الطعم ؟ أم الرائحة ؟ أم الاستعمال ؟ .

لقد ورد في استعمال حب الفلفل (وقد يستعمل في الطب منبهاً) ولعل هذا هو الجامع بين المشبه والمشبه به ، لقد كان بعر الأرآم بالنسبة للشاعر أداة التنبية ، أو المنبه القوي ، الذي أخرجه من حالة التوصيف الجغرافي للمكان ، وفتح عينه ونبهه إلى أن المكان قد أصبح قفراً لا أنيس فيه ، فجاءت اللقطة الثانية لتصور الشاعر وهو في حالة من الهلع والفزع إذ يقول :-

- كأنّيَ غداةَ البَيْنِ يَوْمَ تحمَّلوا	لدَى سَمُراتِ الحي ناقِفُ حَنْظَلِ
- وُقوفاً بها صَحْبِي عليّ مَطِيَّهم	يقولون لا تَهْلِكْ أسىً وتجمَّلِ
- وإنّ شِفائي عَبْرَةٌ إن سَفَحْتُها	وهل عند رسمٍ دارسٍ مِن مُعَوَّلِ
- كدِينِكَ من أمّ الحُوَيْرِثِ قبلَها	وجارتِها أمّ الرَّباب بمأسَلِ
- ففاضت دموعُ العين منّي صَبابةً	على النَّحْرِ حتّى بَلّ دمعيَ مِحْمَلِي

تصور هذه الأبيات الشاعر - يوم رحيل الأحبة - وهو عند أشجار الصمغ العربي - تصوره وكأنه ناقف حنظل ، تجتمع إليه الرفاق ويعظونه حتى لا يهلك أسى ، ولكنه يرى أن شفاءه في استمرار البكاء، رغم علمه بأن هذه الرسوم الدارسة لا تحيره جواباً ، ثم تلح عليه الذكريات تترى ، ذكرى أم الحويرث، وذكرى أم الرباب ، ثم تنتهي الصورة به باكياً حتى بل دمعه محمله .

---

[1] المعجم الوجيز - مادة (فلفل) .

إن هذه الصورة الباكية لامرئ القيس ، الذي يبكي بإرادته حيناً ، وبلا إرادته حيناً آخر ، فقد يغلبه الدمع فهو كناقف الحنظل ، لتوضح مدى الفزع الذي أحل بالشاعر عندما فتحت عيناه على منظر الرسوم الدارسةوبعر الأرآم الذي يملأ جنبات المكان ؛ وقد استعان الشاعر على رسم صورة الفزع هذه بالأمور الآتية :-

(أ) الحركة وذلك في قوله (قفا – وقوفاً) فالوقوف لا يكون إلا من حركة .

(ب) الصوت المصاحب للحركة ، صوت الرياح المزمجرة ، في عرض الصحراء الفسيح ، وذلك في قوله (لما نسجتها من جنوب وشمأل) فالجنوب الرياح القبلية والشمألية الرياح الشمالية أو الجوفية [1] – نسبة إلى الجوف في شمال مكة – ونسجتها : تعاقبت عليها ، ولا يخفى أن صوت الرياح المزمجر في تلك الصحراء المقفرة له دوره في إحداث الفزع وفي رسم صورته التي يسعى الشاعر إلى تثبيتها في ذهن المتلقي .

(ج) اللون والرائحة في قوله (حب فلفل) (الأرآم) .

(د) وقد تأكد ذلك كله بالرؤية البصرية في قول الشاعر (ترى بعر الأرآم) .

كما استعان الشاعر بعناصر جزئية لإستكمال عناصر الصورة الكلية منها :-

(أ) التشبيه في قوله (كأنه حب فلفل) وفي قوله (كأني غداة البين ... ناقف حنظل) ، والناقف : المستخرج حب الحنظل ، والحنظل له حرارة تدمع منها العين ، فشبه ما جرى من دمعه بما يسيل من عين ناقف الحنظل ، وإنما خص ناقف الحنظل لأنه لا يملك سيلان دمعه ، كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزنه [2] .

(ب) التمثيل في قوله (كدينك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل) فقد مثل ما حدث له عند وقوفه على تلك الأطلال الدارسة ، وما فعلته به المحبوبة ، مثل هذا بفعل أم الحويرث وأم الرباب في المكان الذي يقال له مأسل .

(جـ) الكناية في قوله (حتى بل دمعي محملي) حيث كنى الشاعر عن كثرة دموعه بأنها فاضت حتى بلت محمل السيف .

(د) الإستعارة في قوله (نسجتها) ، فالنسيج ليس من عمل الرياح ، ولا يكون في الآثار والأطلال ، وفي قوله أيضاً (وإن شفائي عبرة إن سفحتها) فالسفح لا يكون في الدمع بل في الدم ، قال تعالى: (إلا أن يكون ميتة أو دماً مسفوحاً)[3] .

---

[1] ديوان الشاعر – ص ٨ – راجع هامش رقم (١) – ص ٨ من ديوان الشاعر .

[2] ديوان الشاعر – ص ٩ .

[3] الأنعام – الآية ٤٥ . .

هل كان استعمال الشاعر للفعل (سفح) استدعاء لعنصر الدم في هذا المقطع ؟ بالتأكيد نعـــم . وذلك لسببين ، الأول أن عنصر الدم يتوائم بل يكمل الصورة الكلية في المقطع وهي صـــورة الفـــزع ، والثاني أن الدم عنصر مشترك في سائر مقاطع القصيدة .

البيت رقم (٩) في القصيدة وهو قول الشاعر :-

أَلا رُبَّ يوم لك منهنَّ صالحٍ ولاسيَّما يومٌ بدارةِ جُلجُلِ

بيت مفصلي ، يربط بين الصورة الأولى والصورة التي تليها ، ففي شطره الأول يعزّي الشاعر نفســـه بأحداث قد وقعت رضيت بها نفسه (ألا رب يوم لك منهن صالح)، وفي الشطر الثـــاني يمهد للصورة التالية ، لا بالحديث عنها حديثاً مباشراً ، بل بتخصيص حدث من تلك الأحداث التي قد فرح بها (لاسيما يوم بدارة جلجل) ؛ بذلك فالصورة التالية صورة لاهية عابثة ، وهي في نفس الوقت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة السابقة ، الصورة المفزعة التي سبق الحديث عنها في مقطع الأطلال ، وذلـــك أن الشـــاعر عندما أدرك الحقيقة المفجعة والمفزعة ، حقيقة الفناء الذي ينتظره ، والذي سوف يقضـــي عليـــه كمـــا قضى على هذه الرسوم فأصبحت دارسة أضحت مرتعاً للوحش عندئذ قال لابد أن آخذ حظي من هـــذه الدنيا فأتمتع بملذاتها قبل أن يدركني الفناء ، وهذا هو محور الصورة . بل والصورة التالية لها .

استغرقت هذه الصورة اثني عشر بيتاً من أبيات القصيدة ، وهي في مجموعها صـــورة لاهيـــة عابثة ، وتتكون من عدة لقطات بيانها كالآتي :-

(أ) الشاعر ينحر مطيته للعذارى اللائي يأكلن من لحمها ويترامينه بينهن ثم يحملـــن أمتعتـــه علـــى رواحلهن ، أما هو فيركب بعير عنيزة معها .

(ب) الشاعر يدخل خدر عنيزة التي ترده وتصده وتطلب منه النزول .

(ج) الشاعر يرد عليها طالباً منها السير وإرخاء زمام البعير وعدم إبعاده عن جناها ويذكر لها بعض صبواته .

(د) اللقطة الأخيرة من الصورة تظهر فيها علاقة الشاعر مع من أسماها فاطمة ، والتي تعذرت عليه ، واللافت للنظر أن آخر خطوط هذه اللقطة رد على آخر خطوط اللقطة الأخيرة مـــن الصـــورة الأولى والتي صورت الشاعر باكياً حتى بلَّ دمعه محمله ، فهو في هذه اللقطة يرد البكاء إلـــى من أبكته إذ يقول:

وما ذَرَفتْ عيناكِ إلَّا لتقدَحي بَسَهْمَيْكِ في أَعْشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ .

فأصبحت هي الباكية لا المبكي عليها .

بعض الملاحظات حول هذه الصورة قبل الدخول في تفصيلاتها ، وهذه الملاحظـــات يمكـــن إجمالهـــا في:

(أ) أن الشاعر قد بدأ ظهوره في الصورة بين مجموعة من العذارى ، وانتهى ظهوره في الصورة وهو مع واحدة فقط منهن ، بينه وبينها مشادة كلامية .

(ب) أن الشاعر قد ترك البكاء تماماً ، وأنه قد أخذ يلهو ويمرح ويعبث بكل ما تعنيه هذه الأفعال ، فقد ترك لنفسه الحبل على غاربه ، وترك للنساء البكاء ، فهو مشغول بغير ذلك .

(جـ) ظهور صورة الدم – مرة أخرى كما ظهرت في مقطع الأطلال – وذلك في قوله (عقُرتُ ، عقرتَ ، قاتلي – مقتَلِ) فالعقر والقتل يستدعيان الدم .

(د) الرائحة : جناك ، قال الأصمعي : جعلها بمنزلة شجرة لها جني تجعل ما يصيب من رائحتها وحديثها وقبلها بمنزلة ما يصيب من رائحة الشجرة وثمرها [1] .

وقد تآزرت صور جزئية في تكوين هذه الصورة اللاهية العابثة للشاعر ، ومن هذه الصور الجزئية :-

(أ) التشبيه وذلك في مثل قول الشاعر :-

يظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

حيث شبه بياض اللحم ولينه ونعمته بالدمقس ، والدمقس : الحرير الأبيض . وهذا التشبيه على بساطته إلا أنه دقيق في التعبير عن مراد الشاعر ، فالشحم المفتل دليل على غزارة لحم الذبيحة من ناحية ، ومن ناحية ثانية أنها ليست حرجوجاً ، بل وجناء[2] ، وعلى هذا تكون كلمة (المفتل) كناية عن تلك الصفات .

(ب) الكناية وذلك في قوله :-

وإن كنت قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

فقوله (سلي ثيابي من ثيابك) أي أمري من أمرك ، فقد كنى بذلك عن العلاقة التي كانت قائمة بينه وبين من يخاطبها في هذه الأبيات .

(جـ) الاستفهام التقريري في قول الشاعر :

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل .

يحتاج إلى مزيد من التأمل بل البيت كله يحتاج إلى مزيد من التأمل . ذلك أن الشاعر يريد أن يستقر في وجدان المتلقي ذلك الأثر العظيم الذي يمكن أن يحدثه الحب ، فالحب قاتل ، فهل يريد الشاعر أن يستدعي عنصر الدم مرة أخرى في القصيدة ، ولا بد من ملاحظة الإضافة في هذا السياق ، فالشاعر

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٨ .

[2] أبو منصور الثعالبي – فقه اللغة – ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، وفيه أن الحرجوج الناقة قليلة اللحم ، والوجناء شديدة اللحم ، مشتقة من الوجين وهي الحجارة .

يقول (حبك) ، فليس المقصود أي حب ، وليس المقصود حب أي انثى ، بل (حبك) فإضافة الحب إلى الضمير العائد على المحبوبة المخاطبة في هذا البيت تخصيص مقصود ، كذلك قوله (قاتلي) فإضافة اسم الفاعل إلى ياء المتكلم ، وهو باب إضافة اسم الفاعل إلى مفعوله تخصيص آخر ، (فحبها هي قاتل له هو) .

يلاحظ في الشطر الثاني أن الشاعر قد بدأه بـ (أن) المؤكدة ، وأوصل بها كاف الخطاب وجعلها اسماً لها فالكاف إذن في موقع المبتدأ ، والمبتدأ له الصدارة ، وكذلك المحبوبة ، كما يلاحظ الاستعارة في قوله (تأمري القلب) والاستعارة الأخرى في قوله (يفعل) .

ثمة ملاحظة أخيرة في هذا البيت ، وهي شيوع الضمائر العائدة على المحبوبة ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إبراز سيطرة المحبوبة على قلبه من خلال سيطرة الضمائر العائدة عليها في هذا البيت .

في المقطع الذي خصصه الشاعر لبيضة الخدر تستمر الصورة اللاهية العابثة ، وكما سبقت الإشارة فإن اللهو عند امرئ القيس يمثل موقفاً من الحياة والوجود ، فالشاعر الذي يبكي الفناء الذي ينتظره ، والذي ظهر في مقطع الوقوف على الأطلال ، يلهو سخرية من هذا الفناء ، إن انتظار هذا الفناء هو الدافع وراء هذا اللهو العابث ، أو العبث اللاهي ، ولنسمع للشاعر وهو يتحدث عن هذا الفناء، وخوفه منه وخشيته ، وذلك في وسط حديثه عن اللهو والعبث ، يقول امرؤ القيس :-

وبيتِ عَذارَى يَوْمَ دَجْنٍ وَلَجتهُ ... يُطِفْنَ بِجَمّاءِ المَرَافِقِ مِكْسالِ
سِباطِ البَنَانِ والعَرانِينِ والقَنَا ... لِطافِ الخُصُورِ في تَمامٍ وإكمالِ
نَواعِمَ يَتْبَعْنَ الهَوَى سبلَ الردى ... يقلن لأهل الحلم ضلاً بتضلالِ
صرفت الهوى عنهنّ من خَشْيةِ الرَّدى ... ولَستُ بِمَقْليِّ الخِلالِ ولا قالِ
كأنِّيَ لَمْ أرْكبْ جَواداً لِلَذَّةٍ ... ولَمْ أتَبَطَّنْ كاعِباً ذاتَ خَلْخَالِ
ولَمْ أسْبَأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولَمْ أقُلْ ... لخيْليَ كُرِّي كَرَّةً بَعدَ إجْفالِ
ولَم أشْهدِ الخيلَ المُغِيرةَ بالضُّحا ... على هَيْكلٍ نَهْدِ الجُزارةِ جَوّالِ[1]

ولنتأمل قول الشاعر (صرفت الهوى عنهن من خشية الردى) فالصورة اللاهية العابثة مغلفة بشبح الموت والفناء ، لذلك نجد الشاعر يغني في معنى الفناء والردى ، فيقول :-

كأنِّيَ لَمْ أرْكبْ جَواداً لِلَذَّةٍ ... ولَمْ أتَبَطَّنْ كاعِباً ذاتَ خَلْخَالِ
ولَمْ أسْبَأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولَمْ أقُلْ ... لخيْليَ كُرِّي كَرَّةً بعدَ إجْفالِ
ولم أشْهدِ الخيلَ المُغِيرةَ بالضُّحا ... على هَيْكلٍ نَهْدِ الجُزارةِ جَوّالِ[2]

---

[1] ديوان الشاعر – ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ .

[2] تتبع الشاعر في إحساسه بالموت والفناء أمر خارج نطاق هذه الدراسة ، ولكن نشير على سبيل المثال إلى قصيدة الشاعر التي مطلعها : (أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب) فهي مثال جيد على هذه الفكرة – وهي القصيدة رقم (١١) بالديوان – ٩٧.

الصورة اللاهية العابثة في مقطع (بيضة الخدر) ، والتي تخفي في ثناياها إحساساً مخيفاً ورهيباً بالموت ، جمع لها الشاعر عناصر تتناسب مع طبيعتها ، فإذا كان ظاهر القول يدل على أن فكرة اللهو والعبث تضاد فكرة الإحساس بالفناء ، فلقد جمع الشاعر ألفاظاً ظاهرها يوحي بهذا المعنى ، إلا أن تدقيق النظر في النص ليظهر مدى الترابط بين هذه الألفاظ ، كما ظهر الترابط في الصفحات السابقة بين فكرتين متعارضتين في ظاهرهما .

لقد جمع الشاعر ألفاظاً تبرز الصورة الكلية في المقطع ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة (تجاوزت- تعرضت – تعرض – نضت – خرجت – تمشي – تجر – أجزنا – التفتت – تمايلت) ، ومن بين هذه الألفاظ الدالة على الحركة قوله (نضت) والكلمة في سياقها تعطي دلالة أخرى (نضت لنوم) فالسكون يخيم على المكان ، يفجأ الشاعر محبوبته ويقطع هذا السكون ، كما يقطع الاحساس بالفناء لذة المتعة . وهنا يجدر بالقارئ أن يتأمل قول الشاعر (تمتعت) في البيت الثاني والعشرين ، ثم في البيت الثالث والعشرين يقول (لو يسِرون مقتلي) . إنها فكرة المعلقة الموزعة بين الإحساس بالمتعة والخوف من الفناء ، ثم التذكير بالدم الذي توحي به كلمة (مقتلي) .

ويجمع الشاعر ألفاظه الدالة على اللون لتخدم فكرته الأساسية ، ومن تلك الألفاظ قوله (أنبوب- فاحم – أسود – صفرة – القرنفل – بيضاء – أساريع – تضحى ....) ، فالألفاظ الدالة على اللون الأسود مثل (فاحم – أسود) تقابل الألفاظ الدالة على اللون الأبيض (أنبوب – بيضاء – أساريع – تضحى ...) ، وكأن الشاعر يريد أن يقابل بين إحساسه بالفناء من ناحية ، وأمله ولهوه وعبثه من ناحية أخرى .

إن البيت السادس والعشرين من أبيات المعلقة ليشير بوضوح إلى هذا التقابل ، وذلك في قول الشاعر (وما إن أرى عنك العماية) فهذا التقابل بين (أرى – العماية) يمثل أحد المحاور التي تدور عليها المعلقة .

الألفاظ الدالة على الصوت انحسرت في هذا المقطع إذ جاءت لفظتان فقط في هذا الإطار هما (فقالت / فقلت) ، وكأن الشاعر أراد أن يقتسم المقطع بينه وبين من أطلق عليها (بيضة الخدر) .

ولم يتوقف الشاعر عند الصوت واللون والحركة ، بل أضفى على صورته أشياء أخرى تتفق وقوله (تمتعت من لهو بها غير معجل) ، ومن هذا الباب ما جاء دالاً على اللمس مثل قوله (ترائبها مصقولة – أسيل – رخص / غير شثن – لطيف – كالجديل ...) ، ومنها ما يدل على الرائحة وذلك مثل قوله (تضوع – ريحها – فتيت المسك – ريا) ... وهكذا تآزر الصوت والحركة واللون واللمس والشم ، لرسم صورة محسوسة ، ملموسة لتلك التي أطلق عليها (بيضة الخدر) .

صورتان متقابلتان يضع الشاعر إحداهما بإزاء الأخرى ، فأما الصورة الأولى فهي صورة الليل، الليل الكئيب الحزين ، الذي تطاول حتى ملّه الشاعر ، إنه ليل تداعت فيه الهموم على الشاعر (أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي) ، ولنتأمل كلمات (سدول – أنواع– الهموم) التي وردت بصيغة الجمع ، وذلك في إشارة واضحة إلى هول ما قاساه الشاعر في هذا الليل ، كما تجدر الإشارة إلى المشبه به (موج البحر) وما فيه من تتابع لا نهاية له ، ومن رهبة لا حد لها ، ومن ظلام متراكم بعضه فوق بعض لا أخر له ، إن صورة الليل هي الجانب المكمل لصورة الأطلال الدراسة التي صدّر بها الشاعر قصيدته ، فالإحساس باليأس وفقدان الأمل ، والخوف ، والرهبة ، كلها عوامل مشتركة تجمع بين المقطعين ، فيأس الشاعر واضح في قوله :–

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطويلُ ألا انْجَلي ... بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمثلِ

فيا لَكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ ... بكلِّ مُغارِ الفتْلِ شُدّتْ بيَذْبُلِ

كأنّ الثُرَيّا عُلِّقَتْ في مَصامِها ... بأمْراسِ كَتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

وقد جمع الشاعر لهذه الصورة الحركة واللون والصوت ، ففي الحركة استخدم الشاعر ألفاظاً مثل (أرخى – تمطي – أردف أعجازاً – ناء بكلكل) ، وفي اللون استخدم الشاعر الفاظاً مثل (بصبح – الإصباح – نجوم – الثريا) وفي الصوت استخدم الشاعر (فقلت) وهكذا صور الشاعر ليله صورة كلية اجتمعت أيضاً فيها صور جزئية ، وذلك مثل التشبيه في قوله (وليل كموج) ، والكناية وذلك في قوله (كأن الثريا علقت في مصامها – كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل) .

الصورة المقابلة لصورة هذا الليل الكئيب ، هي صورة الفرس ، هذا الفرس الذي جمع له الشاعر كل عناصر القوة والسرعة ، ولا غرو في ذلك ، لأنه فرس لهو وصيد ، وقد استغرقت هذه الصورة ثمانية عشر بيتاً من أبيات القصيدة ، وقد بدأ الشاعر حديثه عن الفرس بقوله :–

وقد أغتدِي والطيْرُ في وُكُناتِها ... بمنجرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً ... كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ من عَلِ

إذ يتحدث الشاعر عن صفات لهذا الفرس (منجرد) ، (قيد الأوابد) ، (مكر – مفر – مقبل – مدبر) وهكذا ، ثم راح يعيد الضمائر عل هذه الأوصاف ؛ ووصفه بأنه (منجرد) (قصير الشعر) ، وهي صفة نكرة ، لموصوف غير مذكور في النص ، ثم نعت هذه النكرة بمعرفة (قيد الأوابد) ، ثم راح يتحدث عنه بضمير الغائب ، والضمير كما يقول أهل العلم (أعرف المعارف) وذلك كما في قوله : (كميت يزل اللبد عن حال متنه) . فالشاعر يتدرج ومتلقيه حتى يقنعه أن فرسه علم معروف عند كل الناس ، فبدأ الحديث بالنكرة ثم التعريف بالإضافة ، ثم بضمير الغائب وهي أعلى درجات المعرفة .

هذه هي اللقطة الأولى في صورة الفرس ، إنه فرس معروف لكل الناس . واللقطة الثانية هي التي يصور فيها الشاعر فرسه بالسرعة الخارقة ، فهو فرس (قيد الأوابد – مكر مفر – مقبل مدبر – مسح – يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقل – دريـر) بكل هذه الأوصاف الدالة على السرعة يؤكد الشاعر أن فرسه ليس فرساً عادياً ، فهو ليس كأي فرس أخر ، إنه الفرس (بالألف واللام) ، وأنه (السريع) (بالألف واللام) أيضاً . اللقطة الثالثة للفرس هي تلك التي تصوره بالقوة والصلابة ، فهو (هيكل – كجلمود صخر) . اللقطة الرابعة تصور الفرس بأنه أملس (كميت يزل اللبد عن حال متنه – كأن على الكتفين منه إذا انتحى مداك عروس أو صراية حنظل) . إنها لوحة متكاملة تجمع بين السرعة والقوة والصلابة ورقة الملمس لفرس معروف عند الناس.

رسم الشاعر صورة بالكلمات لفرسه ، ثم قدم مشهداً عملياً جسد فيه عناصر الصورة التي رسمها فقال :-

فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ … عَذارَى دَوارٍ في المُلاءِ المُذَيَّلِ
فأدْبَرنَ كالجِزْعِ المفصَّلِ بينَه … بجيدٍ مُعَمٍّ في العَشيرة مُخْوَلِ
فألحقنا بالهادياتِ ودُونَه … جواحِرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ
فعادَى عِداءً بينَ ثَوْرٍ ونَعْجةٍ … دِراكاً ولَمْ يُنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ
وظلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ … صَفيفَ شِواءٍ أو قَديرٍ معجَّلِ
ورُحْنا ورَاحَ الطَّرْفُ يُنفِضُ رأسَه … مَتَى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ
كأنَّ دِماءَ الهادياتِ بنَحْرِه … عُصارةُ حِنَّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنت إذا استَدْبرْتَه سَدَّ فَرْجَهُ … بضافٍ فُوَيْقَ الأرضِ ليسَ بأعْزَلِ

إن هذا المشهد يصور قدرة الفرس على ملاحقة الصيد ومطاردته ، فهو التطبيق العملي لفكرتي السرعة والقوة .

سبقت الإشارة إلى أن هذا المقطع يقابل مقطع الليل ، فإذا كان مقطع الليل يتحدث عن الهموم المتتابعة ، التي شبهها الشاعر بموج البحر ، فإن مقطع الفرس يصور جانباً من لهو الشاعر ، يصور الشاعر فارساً قناصاً يعرف كيف يصطاد فريسته التي سرعان ما تصير بين يدي الطاهي :-

وظلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ مِنْ بيْنِ مُنْضِجٍ … صَفيفَ شِواءٍ أو قَديرٍ معجَّلِ

والصيد أحد مظاهر اللهو ، إنها صورة لاهية تقابل تلك الصورة المهمومة ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة اللاهية بالحركة السريعة المتلاحقة ، وذلك في وصفه لفرسه بالسرعة ، كما استعان باللون في مثل قوله :-

كأنّ دماءَ الهادياتِ بنحرهِ   عصارةُ حِنّاءٍ بشيبٍ مُرجّلِ

وفي مثل قوله :-

فأدبرن كالجزعِ المفصّلِ بينه   بجيدٍ مُعمٍّ في العشيرةِ مُخْوَلِ

كما استعان بالصوت وذلك في مثل قوله :-

على العقبِ جيّاشٍ كأنّ اهتزامَهُ   إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَليُ مِرْجَلِ

كما استعان على إبراز الصورة بحاسة أخرى وهي حاسة اللمس ، وذلك في مثل قوله :-

كُمَيتٍ يزلّ اللبدُ عن حالِ متنِهِ   كما زلّتِ الصفواءُ بالمتنزّلِ

وفي قوله :-

كأنّ على الكتفَينِ منه إذا انتحى   مَداكَ عروسٍ أو صَرايةَ حنظلِ

ولقد كان التشبيه أيضاً إحدى أدوات الشاعر في رسم صورة هذا الفرس ، ورسم صورة اللهو التي يعيشها مع هذا الفرس ، وذلك في مثل قوله :-

بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً   كجلمودِ صخرٍ حطّهُ السيلُ من علِ
كما زلّتِ الصفواءُ بالمتنزّلِ
كأنّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَليُ مِرْجَلِ
دَريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرّهُ   تقلّبُ كفّيهِ بخيطٍ مُوصّلِ
كأنّ على الكتفَينِ منه إذا انتحى   مَداكَ عروسٍ أو صَرايةَ حنظلِ

كما استخدم الكناية لرسم هذه الصورة في مثل قوله :-

وقد أغتدي والطيرُ في وُكناتِها (كناية عن البكور)
وباتَ عليه سَرجُهُ ولجامُهُ (كناية عن الاستعداد الدائم)

بدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال الدارسة ، وسبقت الإشارة إلى أن هذا الموقف المأساوي إنما هو موقف جاء نتيجة إحساس الشاعر بفكرة الفناء ، وقسوة هذه الفكرة على نفسه ، وما الأطلال إلا مفجر قد فجرت أحاسيس الشاعر تجاه الحياة والوجود . ثم يختم الشاعر قصيدته بحديث عن الدمار الشامل الذي يشمل الوجود كله ، فالفناء إذن ليس قاصراً على شخص بمفرده ، ليس

قاصراً على الشاعر ، إنما الفناء يمتد ليشمل الوجود كله .

وتيماءَ لم يَترُكْ بها جِذعَ نَخلةٍ　　　ولا أُطماً إلاّ مَشيداً بِجَنْـدلِ

فالفكرة تلازم الشاعر من أول القصيدة حتى آخرها ،واضحة كل الوضوح في مقطع الأطلال ومقطع الليل ومقطع السيل ، وتتخفى أحياناً خلف فكرة اللهووالعبث وذلك عند حديث الشاعر عن الغزل وعن الفرس ، ويمكن رسم معلقة الشاعر هكذا :-

الأطلال
الغزل
الليل
الفرس
السيل

يبدو من هذا التخطيط أن الشاعر قد حرص على وضع صور متقابلة بعضها تلو بعض . فمقطع الأطلال يتلوه مقطع الغزل وهكذا ، الأول حزين بائس ، والثاني لاه عابث ، والثالث حزين و الرابع لاه والخامس حزين بائس يصور الشاعر فيه الكون وقد شمله الفناء .

ويبدو من ناحية أخرى أنه أراد أن ينهي قصيدته بما بدأها به ، ففكرة الحزن والأسى والخوف من الفناء التي ظهرت في المقطع الأول تحققت في المقطع الأخير ، عندما عم الدمار (تيماء) كلها . فعلى مدى أحد عشر بيتاً يرسم الشاعر صورة السيل المدمر إذ يقول :-

أَحارِ تَرَى بَرقاً كأنّ وَميضَهُ　　　كلَمْعِ اليَدَينِ في حَبيٍ مُكلّلِ
يُضيئ سَنَاه أو مصابيحُ راهبٍ　　　أهانَ السَّليطَ في الذُّبالِ المفتّلِ
قَعدتُ له وصُحْبتي بَينَ حامرٍ　　　وبين إكامٍ بُعْدَ ما مُتَأمّلِ
وأضْحَى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فِيقَةٍ　　　يَكُبُّ على الأذقانِ دَوْحَ الكنَهبُلِ
وتيْماءَ لم يَترُكْ بها جِذعَ نَخْلَةٍ　　　ولا أُطُماً إلاّ مَشيداً بجَنْدلِ
كأنّ طَمِيّةَ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً　　　من السَّيلِ والغُثّاءِ فَلْكةُ مِغْزَلِ
كأنّ أَبَاناً في أفانِينِ وَدْقِهِ　　　كبيرُ أُناسٍ في بِجادٍ مُزَمّلِ
وألْقَى بصَحْراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ　　　نُزولَ اليَماني ذي العِيابِ المخوّلِ

كأنّ سِباعاً فيه غَرْقَى غُدَيَّةً ... بأرْجائه القصوى أنابيشُ عُنصُلِ
على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أيْمَنُ صَوْبِه ... وأيْسَرُه على السِّتارِ فيَذْبُلِ
وألقى بِبُسْيانٍ مع اللّيلِ بَرْكَه ... فأنزلَ منه العُصْمَ مِنْ كلِّ مَنْزِلِ

إن صورة الدمار الذي أحدثه السيل ، والتي رسمها الشاعر بكلمات موحية ومعبرة تحمل في طياتها معنى الحياة ، وكأن الشاعر يريد أن يقول (قد تخرج الحياة من رحم الموت) لذلك اختار الماء وسيلة وعاملاً للدمار ، والماء هو أصل الحياة ، فلا حياة لزرع ولا لحيوان ولا لإنسان إلا بالماء .

فإذا كان الشاعر قد رسم في مقطع قصيدته صورة للفناء ، وبكى هذا الفناء في مقدمته الطللية ، فلقد أنهى قصيدته بفناء تخرج منه الحياة ، وكأنه يريد أن يدع فرصة للحياة أن تعود وتبدأ من جديد .

إن هذه اللوحات المتقابلة التي وضعها الشاعر بعضها بإزاء البعض الآخر ، لتوحي إلى المتلقي أن اللهو والعبث إنما هو جزء من الهيكل العام للقصيدة ، وجزء يكمل الجزء الآخر وهو الجزء الخاص بالإحساس بالوحشة والخوف من الفناء .

وبعد ، فهل هناك سمات خاصة تحدد ملامح الصورة عند امرئ القيس ؟ . لا شك أن لكل شاعر سماته الخاصة وأول سمة يمكن أن نلمحها عند امرئ القيس هي أنه أقام معلقته على التقابل بين الصور، ولعل هذا يكون أكثر توضيحاً وإبرازاً لصوره . والسمة الثانية عند امرئ القيس وهي كثرة التشبيهات ، فقد ورد في المعلقة اثنين وثلاثين موضعاً [1] شملت التشبيه والتمثيل . كما يلاحظ أيضاً كثرة استخدامه لأداة التشبيه (كأن)[2] ، فقد استخدمها الشاعر في أربعة عشر موضعاً من القصيدة . السمة الثالثة عند الشاعر وهي استدعاؤه لعنصر الدم ، فهذا العنصر – كما مر في تحليل الصور – قاسم مشترك في معظم صور القصيدة .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

---

(1) راجع الأبيات رقم : ٣ ، ٤ ، ٧ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ .

(2) راجع الأبيات رقم : ٣ ، ٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ .

(٢) التحليل البياني لمعلقة طرفة :-

طرفة بن العبد شاب لاه عابث ، وقصيدته شاهد على هذا ، فعلى مدى مائة بيت وثلاثة أبيات- على حسب رواية ابن الأنباري - يتضح اهتمام الشاعر بنفسه ، والفخر بلهوه وعبثه ،ولعل هذا القول شاهد على ذلك :-

- ذريني أروي هامتي في حياتها	مخافة شرب في الحياة مصرد
- كريم يروي نفسه في حياته	ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

ولهو الشاعر وعبثه ، وتلذذه بمتع الحياة ، يقوم على فلسفة ، وهذه الفلسفة يمكن اختصارها في جملة الخوف من الموت ؛ أو مسابقة الموت . إنه يريد أن يعيش حياته متلذذاً قبل أن يدركه الموت .

مرة أخرى نجد الشاعر الجاهلي يقف أمام قضية الموت وجهاً لوجه ، ويواجهها بسلاح واحد ، هو سلاح التلذذ بمتع الحياة ، سلاح اللهو والعبث . ظهر ذلك عند امرئ القيس ويظهر أيضاً عند طرفة ابن العبد ، الذي جاءت قصيدته انعكاساً لهذا المعنى .

ويمكن تقسيم معلقة طرفة إلى أربع لوحات كالآتي :-

١- لوحة الأطلال ، وقد استغرقت خمسة أبيات (من ١ - ٥) .
٢- لوحة يتحدث فيها الشاعر عن طيف المحبوبة ، وقد استغرقت خمسة أبيات (من ٦ - ١٠) .
٣- لوحة يصف فيها الشاعر ناقته ، وقد استغرقت ثلاثة وثلاثين بيتاً (من ١١ - ٤٤) .
٤- لوحة يفخر فيها بنفسه ، وقد استغرقت تسعة وخمسين بيتاً (من ٤٥ -١٠٣) .

ويلاحظ أن هذه اللوحات الأربع ، تتآزر لرسم صورة للشاعر اللاهي العابث ، وإن بدا للوهلة الأولى أن هذه اللوحات تتنافر ، إلا أن النظرة المتأنية لتثبت عكس هذا . **ففي لوحة الأطلال** ، والتي استغرقت خمسة أبيات فقط يقول الشاعر :-

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ	ظَلِلتُ بها أبكي وَأبكي إلى الغَدِ
وُقوفاً بهـا صَحْبي على مطيَّهُمْ	يقولونَ : لا تَهلِك أَسىً وَتَجلَّدِ
كَأَنَّ حُدوجَ المالِكيَّةِ غُدوَةً	خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ مِن دَدِ
عَدَوليَّةٌ أَو مِن سَفينِ ابنِ يامِنٍ	يَجورُ بها المَلّاحُ طَوراً وَيَهتَدي
يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِها	كما قَسَمَ التُّربَ المُفايِلُ باليَدِ

ففي هذه الأبيات الخمسة يقف الشاعر على الطلل يبكي ، ويبكي بكاءً مراً أليماً حتى ينصحه الرفاق - كما نصحوا امرأ القيس من قبل - بالصبر والتجلد ، وألا يهلك نفسه أسى ، ثم ينتقل إلى وصف رحلة

المحبوبة ومغادرتها ، فالشاعر يبكي في بيتين ، ثم يصف رحيل المحبوبة في ثلاثة أبيات .

سؤال تتحتم الإجابة عنه وهو : هل كانت المقدمة الطللية في قصيدة طرفة تقليداً فنياً ؟ أم أنهـا تعبير عن إحساس عميق بالمرارة والألم ؟ .

في تصوري أن الشاعر يريد أن يهرب من الهموم والآلام ، فهو ليس كامرئ القيس ، الـذي جعل معلقته بناءً متوازياً ، يضع الصور المتقابلة بعضها بإزاء بعض ، بل يسلك مسلكاً آخر مغـايراً ، فهو لا يقف طويلاً أمام همومه ، بل يشير إليها إشارات سريعة ، ثم ينطلق بعدها إلـى متعـه ولهـوه وعبثه، ومن هذا المنطلق كان حديثه القصير عن الأطلال ورحلة المحبوبة .

وقف الشاعر يبكي أطلال خولة الدارسة ، فهل كان يبكي الأطلال ، أم يبكي المآل التي صارت إليه هذه الأطلال ؟ هل فجرت هذه الأطلال الدارسة في نفس الشاعر الإحساس بالفناء كما حـدث مـع امرئ القيس من قبل ؟ نعم لقد فجرت الأطلال وذكراها ومآلها إحساس الشاعر بالفناء ، وممـا يلفـت النظر ها هنا مشهد الرحيل ، الذي جاء سريعاً وملاحقاً لمشهد البكاء . إنه رحيل المحبوبة – خولـة – التي لم يتكرر اسمها في القصيدة ، فقد انتهت ، فهل هذه إشارة أخرى للفناء الذي يعانيه الشاعر ويحـس به ؟ . نعم إنها كذلك . ولعل إتمام هذا التشبيه يؤكد هذا المعنى أقصد قول الشاعر : (كما قسم الـترب المفايل باليد) ، ففي ذكر التراب ، وقسمته وشقه ، دليل على سيطرة فكرة الفناء على فكر الشاعر فـي هذا المقطع ، فالشق في التراب يكون لدفن الموتى .

استعان الشاعر على رسم هذه الصورة باستخدام الصوت (أبكي – أبكي إلى الغد – يقولون – يشق) والحركة في قوله (يجور – يهتدي – يشق – قسم) كما استعان باللون في قوله (حباب الماء- الترب) وهكذا .

كما استعان بالتشبيه في توضيح أبعاد الصورة في مثل قوله :-

كَأَنَّ حُدوجَ المـالكيةِ غُـدْوةً   خَـلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ مِن دَدِ
يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِهـا   كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِـلُ باليَـدِ

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

اللوحة الثانية في قصيدته تصور طيف المحبوبة ، التي تتراءى للشاعر ، وقد شغلت هذه اللوحة خمسة أبيات ، نفس المساحة التي شغلتها لوحة الاطلال والحبيبة الراحلة ، وكأن الشـاعر قـد قصد إلى إجراء نوع من التعادل بين اللوحتين من ناحية ثم أراد أن يلج إلى اللهو والعبث والمتعة مـن خلال هذه اللوحة ، يقول الشاعر :-

وفي الحيِّ أحْوَى يَنفُضُ المَرْدَ شادِنٌ ... مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ
خَذولٌ تُراعي رَبْرَباً بِخَميلةٍ ... تَناوَلُ أطْرافَ البَريرِ وتَرْتَدي
وتَبْسِمُ عَنْ ألْمَى كأنَّ مُنَوَّراً ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّملِ دِعْصٌ لهُ نَدي
سَقَتْهُ إياةُ الشَّمْسِ إلاَّ لِثاتِهِ ... أُسِفَّ ولم تَكْدِمْ عَلَيْهِ بإثْمِدِ
ووجه كأن الشمس حلت رداءها ... عليه نقي اللون لم يتخدد

رسم الشاعر صورة جذابه لمحبوبته ، فالعينان كحلاوان ، وأما ثغرها الألمى الشفتين فإنه يشبه الأقحوان ، وأما جيدها فإنه طويل قد تزين بعقدين أحدهما من لؤلؤ والأخر من زبرجد ، وأما الوجه فإنه مشرق منور ، استمد بهاءه وجماله من الشمس ، أما المظهر العام فإنه جذاب ، إذ يتخلل بياضه خطتان من سواد ، تزيدان المنظر جمالاً وحسناً ، وأما العمر فإنه (شادن) في مقتبل العمر ، كاد أن يستغني عن أمه .

هذه هي صفات المحبوبة التي صورها الشاعر في هذه اللوحة ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة باللون وذلك في مثل قوله (أحوي – لؤلؤ – زبرجد – ألمي – منوراً – إياة الشمس – أسف بإثمد – نقي اللون) ، كما استعان بالحركة مثل (تراعى – تناول – ترتدي – تخلل – حلت) ، وبالصوت في قوله (ينفض – لم تكدم) .

كما استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة الفنية بصور جزئية ، حتى تتآزر هذه الصور وتجتمع بعضها إلى بعض لتكون الصورة العامة ، ومن هذه الصور الجزئية الكناية في قوله : (وفي الحي أحوى) إذ يكني بذلك عن المرأة ، وفي قوله (خذول) كناية عن المرأة أيضاً . كما كنى عن عفتها وأكلها الطيب من اللحوم بقوله (تكدم عليه) . واستعان بالاستعارة وذلك في قوله : (ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه) فجعل الشمس تحل ، كما جعل لها رداءاً ، وبالتشبيه وذلك في قوله :–

وتَبْسِمُ عَنْ ألْمَى كأنَّ مُنَوَّراً ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّملِ دِعْصٌ لهُ نَدي

والتقدير (وتبسم عن ثغر ألمي) كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ندى .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

وفي اللوحة الثالثة اهتم طرفة بناقته اهتماماً واضحاً وأسرف في وصف أعضائها إسرافاً ربما لا نجده عند غيره من شعراء الجاهلية ، وقد سبقت الإشارة إلى دوافع هذا الوصف ، وأسباب هذا الإسهاب . وتبدو في هذا الوصف (نزعة طرفة التصويرية)[1] ، إذ صور ناقته صورة مثالية ، فهي

[1] نوري حمودي – الطبيعة في الشعر الجاهلي – عالم الكتب – مكتبة النهضة العربية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٤ – ص ٢٨٩ .

أحسن ما تكون خَلقاً وخُلقاً ، ومن هذه الأوصاف : -

١-أنه يؤمن عثارها وزلالها ،تسابق إبلاً كراماً ، تصل سير الليل بسير النهار ، وسير النهار بسير الليل .

٢- لها فخذان كاملتا الخلق ، مكتنزتا اللحم ، وفقار ظهر متراصة ، وأضلاع منحنية تتحمل مشاق السفر وآلامه .

٣- لها مرفقان شديدان بعيدان عن جنبيها .

٤- معالم السيور في ظهرها وجنبيها .

٥-يصف الشاعر العنق والجمجمة ، والخد الأبيض ، وصفاء العينين ، وصدق سمع أذنيها ، وارتياع قلبها ، وخضوعها لإرادة راكبها .

هذه صورة الناقة - كما ساقها الشاعر - باختصار ، وقد جاءت هذه الصورة ملائمة لما يريده من ناقته ، فهي ناقة سريعة ، تحمله إلى المكان الذي يريد في أقصر وقت ، وهي ناقة يؤمن عثارها ، كما أنها مكتنزة اللحم ، صالحة لقرى الضيفان ، قوية لا تكل من طول السفر ووعثاء الطريق، وأخيراً فإنها حسنة الخَلق والمنظر ، تسر الناظرين . وهي الأوصاف التي ساقها الشاعر لناقته، صاغها في ألفاظ بدت غريبة على بعض النقاد ، فرأوا في هذه اللوحة صنعة ، كما رأوا فيها وضعاً ؛ واتهموا القدماء بإضافتها إلى قصيدة الشاعر !!

وقد استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة - غير المكرورة - لناقته بالحركة واللون والصوت، وقد تمثلت الحركة في مثل قوله (عوجاء - مرقال - تروح - تغتدي - تباري - ناجيات - وأتبعت وظيفاً وظيفاً - تريع - المور - لم ترقل - جنوح - دفاق ....) ، وقد تمثل اللون في مثل قوله : (برجد - صهابية - الأكلف - مضرحي ....) ، كما تمثل الصوت في مثل قوله (صوت - المهيب - روعات - سمع - التوجس - لصوت - مندد - سامعتي - - قالوا) .

فقد اكتملت عناصر الصورة واستعان بصور جزئية تزيد من توضيح الصورة الكلية وذلك كالتشبيه فب قوله :-

أَمُونٍ كَأَلواحِ الإِرَانِ نَسَأْتُهَا عَلَى لاَحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

فقد شبه عظام ناقته في عرضها بألواح التابوت ، ثم شبه الطريق بالثوب :-

كَأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَا حِفَافَيْهِ شُكَّا في العَسِيبِ بِمِسْرَدِ

حيث شبه شعر الذنب بجناحي نسر . وفي هذا كناية عن السرعة والقوة في آن واحد .

واستخدم الكناية في قوله (طحوران عوار القذى) كناية عن حدة بصر هذه الناقة .وفي مثل قوله :-

وصايقتا سَمْعِ التَّوجُّسِ للسُّرَى لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أو لِصوتٍ مُنَدَّدِ

كناية عن حساسية أذنيها للسمع ، وكنى عن قلبها ودقاته بقوله :-

وأروع نباض أحذ ململم كمرداة صخر في صفيح مصمد

واستخدم الاستعارة وإن كان قليلاً إلى حد ما في حديثه عن ناقته ، فمن الملاحظ أنه قد ركز على عنصر التشبيه ، فقد كثر استخدمه له استخداماً لافتاً للنظر ، ثم الكناية وأخيراً الاستعارة وذلك في مثل قوله :-

فذالت كما ذلت وليدة مجلس تري ربها أذيال سحل ممدد

فقوله (فذالت) استعارة ، حيث جعل الناقة فتاة شابة تميس وتتبختر ، وحذف المشبه به وأتى بشيء من صفاتها وهو قوله (ذالت) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

ومن اللافت للنظر أن الشاعر سرعان ما أزال هذا الإبهام بقوله : (كما ذالت وليدة مجلس) ليصرح بالمشبه به ، ثم ذكر العلة من هذا بقوله (تري ربها أذيال سحل ممدد) .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

تتكون اللوحة الأخيرة في قصيدة طرفة من ثلاث لقطات ، وتتكون بعض هذه اللقطات من عناصر جزئية تتآزر جميعها في توضيح اللوحة تفصيلاً وإجمالاً . فأما هذه اللقطات التي تتكون منها هذه اللوحة فيمكن حصرها فيما يلي :-

١- مكانة طرفة في المجتمع .
٢- علاقته بابن عمه .
٣- مفاخر شخصية لطرفة .

استغرقت **اللقطة الأولى** أربعة وعشرين بيتاً من أبيات القصيدة ، إذ بدأت خطوطها منذ البيت رقم (٤٤) ، واستمرت حتى نهاية البيت رقم (٦٧) ، ومهما حاول الإنسان أن يتحدث عن خطوط وملامح هذه اللقطة ، فإن هذا سوف يكون منقوصاً ما لم يكن النص بين أيدينا ، نقرؤه ونتأمله لذلك سوف أعرض للأبيات التي تتحدث عن هذه اللقطة ثم أحاول مناقشتها ، يقول الشاعر :-

٤٥- ولَسْتُ بحَلَّالِ التِّلاعِ مَخَافَةً ولكن مَتَى يَسترفِدِ القَومُ أَرْفِدِ
٤٦- وإن تَبْغِني في حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقَنِي وإن تَقْتَنِصْني في الحوانيت تَصْطَدِ
٤٧- متى تَأْتِني أَصْبَحْكَ كأساً رَوِيَّةً وإن كنتَ عنها غانياً فاغْنَ وازْدَدِ
٤٨- وإن يَلْتَقِ الحَيُّ الجميعُ تُلاقِنِي إلى ذِرْوةِ البَيْتِ الكريمِ المُصَمَّدِ

٤٩- نَدامَـايَ بِيـضٌ كالنُّجُـومِ وَقَيْنَـةٌ ... تَـرُوحُ إلينـا بَيْنَ بُـرْدٍ ومُجْسَـدِ
٥٠- رَحِيبٌ قِطابُ الجَيْبِ مِنها رَفِيقَـةٌ ... بِجَسِّ النَّـدَامَى بَضَّـةُ المُتَجَـرَّدِ
٥١- إذا نَحنُ قُلنا أَسْمِعِينـا انبَـرَتْ لنا ... على رِسْلِها مَطْـرُوقَـةً لم تَشَـدَّدِ
٥٢- وما زالَ تَشْرابي الخُمُـورَ ولَذَّتـي ... وبَيعي وإنفـاقِي طَـرِيفِي ومُتْلَـدِي
٥٣- إلى أَنْ تَحَامَتْنِي العَشِيـرَةُ كُلُّهـا ... وأُفْرِدْتُ إِفْـرادَ البَعِيـرِ المُعبَّـدِ
٥٤- رَأَيتُ بَني غَبْـراءَ لا يُنكِـرونَني ... ولا أَهلُ هـذاكَ الطِّـرافِ المُـدَّدِ
٥٥- أَلا أَيُّهـذا اللائمي أَشْهَـدَ الـوغَى ... وأَن أَحضُرَ اللَّذّاتِ هل أنتَ مُخْلِدِي
٥٦- فإن كُنتَ لا تَسْطِيـعُ دَفْـعَ مَنِيَّتـي ... فَـدَعْني أُبَـادِرْها بما مَلَكَتْ يَـدِي
٥٧- فلولا ثَلاثٌ هُـنَّ مِنْ عِيشَـةِ الفَتَى ... وَجَدِّكَ لم أَحفِلْ مَتَـى قـامَ عُـوَّدِي
٥٨- فمِنهنَّ سَبْـقُ العـاذِلاتِ بشَـرْبـةٍ ... كُمَيتٍ مَتَى ما تُعْـلَ بالمـاءِ تُـزْبِدِ
٥٩- وكَرِّي إذا نادَى المُضَـافُ مُحَنَّبـاً ... كَسِيـدِ الغَضَـا نَبَّهتَـهُ المُتَـوَرِّدِ
٦٠- وتَقصيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَـةٍ تَحـتَ الخِبـاءِ المُعمَّـدِ
٦١- كأَنَّ البُرِينَ والدَّمـالِيجَ عُلِّقَـتْ ... على عُشَـرٍ أو خِـرْوَعٍ لم يُخَضَّـدِ
٦٢- ذَرِيني أُرَوِّي هامتي في حيـاتهـا ... مَخافَةَ شِـربٍ في الحيـاةِ مُصَـرَّدِ
٦٢- كَـرِيـمٌ يُـرَوِّي نَفسَه في حَيـاتِهِ ... سَتَعْلَمُ إنْ مِتنـا غَـداً أَيُّنـا الصَّدِي
٦٣- أَرَى قَبْـرَ نَحَّـامٍ بَخِيـلٍ بمـالِـهِ ... كقَبْرِ غَـوِيٍّ في البَطَـالةِ مُفْسِـدِ
٦٤- تَرَى جُثْوَتَينِ مِـنْ تُـرابٍ عليهمـا ... صَفائـحُ صُـمٌّ مِن صَفِيـحٍ مُنَضَّـدِ
٦٥- أَرَى الموتَ يَعتامُ الكِرامَ ويَصْطَفي ... عَقِيلَـةَ مـالِ الفاحِـشِ المُتَشَـدِّدِ
٦٦- أَرَى العَيشَ كَنْزاً ناقِصاً كُلَّ لَيـلةٍ ... وما تَنقُـصِ الأَيّـامُ والـدَّهـرُ يَنفَدِ
٦٧- لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أَخطَـأَ الفَتَى ... لَكالطِّوَلِ المُرخَـى وثِنْيـاهُ في اليَـدِ

في اللقطة الأولى من لوحة الفخر، والتي حددت معالمها الأبيات السابقة ، والتي أطلقت عليها الدراسة اسم (**مكانة طرفة في المجتمع**) يمكن تقسيمها إلى العناصر الآتية :-

(أ) الكـرم . (ب) الشرف والسيادة . (ج) رده على لائميه .

بدأت هذه اللقطة بالبيت رقم (٤٤) وهو في الواقع بيت مفصلي ، يربط بين لوحة الناقة ولوحة الفخر ، قال أبو جعفر (قال فذالت ثم قال بعده ولست بحلال التلاع . يقول أنا رجل في السفر كريم في الحضر)[١] ، والسفر مرتبط بالناقة ، فهي وسيلته في هذا السفر . ثم يحدد الشاعر في بيتين صورته كرجل كريم ، ففي البيتين رقم (٤٥ ، ٤٦) تتضح ملامح صورته وهو يتفق بسخاء على جلسائه .

(١) ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٨٦ .

وفي الأبيات من (٤٧ – ٥٣) تتضح ملامح صورته كصاحب شرف وسيادة ومقام رفيع في قومه ، والأبيات من (٥٤ – ٦٧) يرد على لائميه .

هذه هي عناصر صورة الشاعر ومكانته في قومه وقد استعان الشاعر على رسمها باللون والصوت والحركة ، فلقد استخدم اللون في مثل قوله :

- نَدَامَايَ بِيضٌ كالنجومِ   - بِضَّةَ المُتَجَرَّدِ   - كُمَيْتٍ مَتَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ

واستخدم ألفاظاً دالة على الحركة في مثل قوله :-

- تَرُوحُ إلينا بَيْنَ بُرْدٍ ومُجْسَدِ .   - وجَدِّكَ لم أَحفِلْ مَتَى قامَ عُوَّدِي .
- فمنهنَّ سَبْقُ العاذِلاتِ بشَرْبةٍ .   - وكَرِّي إذا نادَى المُضَافُ مُحَنَّباً .

واستخدم الصوت في مثل قوله :-

- إذَا نَحنُ قُلْنا أَسْمِعِينا .
- انبرَتْ لنا على رِسْلِها مَطروقةً لم تَشَدَّدِ .
- وكَرِّي إذَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً .

وقد أضاف إلى هذا الرؤيا البصرية أحياناً والإعتقادية أحياناً أخرى ، ومن ذلك ما جاء في مثل قوله :-

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخيلٍ بمالِهِ   كقَبْرِ غَوِيٍّ في البَطَالةِ مُفْسِدِ
تَرَى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرابٍ عَلَيهِما
أَرَى العَيْشَ كَنْزاً ناقصاً كُلَّ ليلةٍ
رَأَيتُ بَنِي غَبْراءَ لا يُنكِرونَني

كما استخدم حاسة اللمس وذلك في مثل قوله :-

رحِيبٌ قِطابُ الجَيْبِ مِنها رَفيقةٌ   بِجَسِّ النَّدامَى بِضَّةُ المُتَجَرَّدِ

واستعان الشاعر في سبيل توضيح هذه الصورة الكلية ببعض الصور الجزئية وذلك مثل التشبية في قوله :-

نَدامَايَ بِيضٌ كالنُّجومِ وقَيْنَةٌ .
وكَرِّي إذَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً   كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ
كأنَّ البُرِينَ والدَّمالِيجَ عُلِّقَتْ   على عُشَرٍ أو خِرْوَعٍ لم يُخَضَّدِ
لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أَخْطأَ الفَتَى   لَكالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْياهُ في اليَدِ

كما استعان بالكناية في توضيح ملامح الصورة ، وذلك في قوله :-

نَـدَامَـاي بِيضٌ : كناية عن شرف أصدقائه وسمو مكانتهم .
مَتى قَامَ عُـوَّدِي : كناية عن دنو الأجل .
كَرِّي إذا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً : كناية عن الشجاعة والإقدام .

واستعان بالاستعارة في مثل قوله : (تقتنصني – تصطدي – أفردت إفراد البعير المعبد – على عشر أو خروع لم يخضد – أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي) .

على أن اللافت للنظر في هذه الصورة هو إلحاح الشاعر على ذكر الموت ، وأن الخوف من الموت (الفناء) في صورة الأطلال هو الذي يدفعه إلى هذا اللهو غير المتناهي إذ يقول :-

فلولا ثلاثٌ هُـنَّ مِنْ عِيشَـةِ الفَتَى وَجَدِّكَ لم أحفِلْ متى قَـامَ عُـوَّدِي
فمِنهنَّ سَبْـقِي العـاذِلاتِ بِشَـرْبـةٍ كُمَيتٍ مَتَى ما تُعْـلَ بالمـاءِ تُـزبِدِ
وكَرِّي إذا نادَى المُضَـافُ مُحَنَّبـاً كَسِيـدِ الغَضَـا نَبَّهتَـهُ المتـورِّدِ
وتَقصيرُ يوم الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبهكَنَـةٍ تَحـتَ الخبـاءِ المعمَّـدِ

فتمسك الشاعر بالحياة راجع إلى هذا اللهو الذي يعيشه . ثم يقدم الدليل تلو الآخر على هذا ، وذلك في سبعة أبيات متصلة ، من البيت رقم (٦١) وحتى البيت رقم (٦٧) ، ولعل هذا يؤيد الفكرة التي تناقشها هذه الدراسة منذ بداية هذا الفصل ، وهي أن البكاء على الأطلال ما هو إلا بكاء شخصي ، فالشاعر يبكي فكرة الفناء ، الفناء الذي يطارده هو ، والذي لن يفلت منه ، والذي يقول عنه طرفه :-

لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطَـأَ الفَتَى لَكَالطِّوَلِ المُرخَـى وثِنيـاهُ في اليـدِ

****

اللقطة الثانية من لوحة الفخر بالنفس هي تلك التي تصور العلاقة المتوترة بين الشاعر وابن عمه ، وقد اتسعت هذه اللقطة لتشمل أربعة عشر بيتاً بدءاً من البيت رقم (٦٨) وحتى البيت رقم (٨١) وقد عمد الشاعر في هذه اللقطة إلى إظهار عدم أحقية ابن عمه في هذا العتاب ، إذ يقول :-

فمالي أراني وابنَ عمِّـيَ مالكاً متى أدْنُ منه يَنْـأَ عنِّـي ويَبـعُـدِ
يَلُومُ وما أدرِي عَلامَ يَلُـومُني كما لامَنِي في الحيِّ قُـرطُ بنُ أعْبَدِ
وأيأسَنِي مِن كُلِّ خَيـرٍ طلبتُـهُ كأنَّا وَضعنـاهُ إلـى رَمْـسٍ مُلْحَـدِ
على غيرِ ذَنْبٍ قُلتُهُ غَيْرَ أنَّنِـي نَشَدْتُ فلم أُغفِـلْ حَمُـولةَ مَعْبَـدِ
وقَرَّبتُ بالقُـربَى وجَـدِّكَ إنَّهُ مَتَى يَـكُ أمـرٌ للنَّكِيثـةِ أشْهَـدِ

وإنْ أُدْعَ في الجُلّى أكُنْ مِن حُمَاتها — وإن يأتِكَ الأعداءُ بالجَهْـدِ أجْهَـدِ
وإنْ يَقْذِفوا بالقَذْعِ عِرضَكَ أسقِهِمْ — بشُرْبِ حِياضِ الموتِ قَبْلَ التَّهَدُّدِ
بِلا حَدَثٍ أحدثْتُه وكَمُحْدِثٍ — هِجائي وقَذفي بالشَّكاةِ ومُطْرَدي
فلو كانَ مَولايَ امْرأً هو غيرُه — لفَرَّجَ كَربي أو لأنظَرَني غَدِي
ولكنَّ مَولايَ امْرُؤٌ هو خانِقي — على الشُّكرِ والتَّسْآلِ أو أنا مُفْتَدِ
وظُلمُ ذَوي القُرْبى أشَدُّ مَضَاضةً — على المرءِ مِنْ وَقعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ
فَذَرْني وخُلْقي إنّني لَكَ شاكرٌ — ولو حَلَّ بيتي نائياً عِندَ ضَرْغَدِ
فلو شاءَ رَبّي كنتُ قيسَ بنَ خالدٍ — ولو شاءَ رَبّي كنتُ عَمْرَو بنَ مَرْثَدِ
فأصْبَحتُ ذا مالٍ كثيرٍ وعادَني — بَنُونَ كِرامٌ سادةٌ لمُسَوَّدِ

واضح من الأبيات السابقة أن الشاعر قد عمد إلى إبراز عدم اهتمامه بهذه اللقطة ، وتلك عن طريق استخدام الأسلوب المباشر ، والبعد عن العناصر المؤثرة في التصوير ، وكأنه لا يأبه ولا يكترث بهذه اللقطة ، وبالتالي فهو لا يأبه بما يثار فيها .

****

يبدأ الشاعر **اللقطة الأخيرة** من هذه اللوحة بقوله (أنا) ثم يضيف (الرجل) ثم يصف نفسه بقوله (الجعد) ثم يعقب بقوله (الذي تعرفونه) . لقد أزال كل إبهام أو غموض يمكن أن يتسرب إلى ذهن المتلقي في شطر بيت هو قوله : (أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه) .

يتحدث الشاعر أيضاً في هذه اللقطة عن شجاعته وكرمه ، وعن إقدامه وجوده ، عن شرابه وإطعامه:-

فَظَلَّ الإماءُ يَمْتَلِلْنَ حُوارَهَا — ويُسعَى علينا بالسَّديفِ المُسَرْهَدِ

ثم يطلب ممن أطلق عليها (ابنة معبد) أن تنعيه بما هو أهله ، وأن تشق عليه جيبها ، وأن لا تجعله كغيره من الناس الذين لم يصلوا إلى مرتبته في الشجاعة والإقدام والكرم والحسب والنسب . يقول الشاعر وهو يرسم خطوط هذه الصورة :-

أنا الرَّجُلُ الجَعْدُ الذي تَعرِفونَه — خَشَاشٌ كرأسِ الحيّةِ المتوقِّدِ
فآلَيْتُ لا ينفَكُّ كَشحي بِطانةً — لِأبيضَ عَضْبِ الشَّفْرتينِ مُهَنَّدِ
حُسَامٍ إذا ما قُمتُ مُنتصِراً به — كَفَى العَودَ منه البَدْءُ لَيسَ بِمِعْضَدِ
أخي ثِقَةٍ لا يَنثَني عن ضَريبةٍ — إذا قيلَ مَهْلاً قالَ حاجِزُه قَدِ
إذا ابتَدَرَ القَومُ السِّلاحَ وَجَدْتَني — مَنيعاً إذا بَلَّتْ بقائمِهِ يَدي
وبَرْكٍ هُجُودٍ قد أثارت مَخافَتي — نَوادِيَهُ أمشي بعَضْبٍ مُجَرَّدِ

فمرّت كَهاةٌ ذاتُ خَيْفٍ جُلالَةٌ عَقيلَةُ شيخٍ كالوبيلِ يلنددِ
تقولُ وقد ترَّ الوظيفُ وساقُها ألستَ ترى أن قد أتيتَ بمؤيدِ
وقالَ : ألا ماذا تَرَوْنَ بشاربٍ شديدٍ عليكمْ بغيُهُ متعمّدِ
وقالَ: ذَرُوهُ إنّما نفعُها لهُ وإلّا تردّوا قاصيَ البَرْكِ يزدَدِ
فظلَّ الإماءُ يمتللْنَ حُوارَها ويُسعى علينا بالسّديفِ المسرْهدِ
فإن مِتُّ فانعيني بما أنا أهلُهُ وشُقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعْبَدِ
ولا تجْعليني كامرئٍ ليس همُّه كهمّي ولا يُغني غَنائي ومشْهدي
بطيءٍ عن الجُلّى سريعٍ الى الخَنَا ذلولٍ بأجماعِ الرِّجالِ مُلَهَّدِ
ولو كُنْتُ وَغلاً في الرّجالِ لضرّني عداوةُ ذي الأصحابِ والمتوحّدِ
ولكنْ نفَى عنّي الأعادِيَ جُرأتي عليهمْ وإقدامي وصِدقي ومَحْتِدِي
لعَمْرُكَ ما أمري عليَّ بغُمّةٍ نهاري ولا ليلي عليَّ بسَرْمَدِ
ويومَ حَبَسْتُ النّفسَ عندَ عِراكِهِ حِفاظاً على عَوْراتِهِ والتّهدّدِ
علَى موطنٍ يَخشَى الفتَى عِندَه الرّدَى متَى تعترك فيه الفرائصُ تُرعَدِ
وأصفرَ مَضبُوحٍ نَظَرت حِوارَهُ على النّارِ واستودعتُه كفَّ مُجمِدِ
ستُبدي لك الأيّامُ ما كُنتَ جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ مَن لمْ تُزَوِّدِ
سيأتيك بالأخبارِ من لم تبعْ لهُ بتاتاً ولم تضربْ له وقتَ موعدِ

هذه صورة الشاعر كما رسمها لنفسه ، وكما سبقت الإشارة إليها ، وقد استعان الشاعر على توضيح هذه الصورة باللون والحركة والصوت ، فقد استخدم اللون في البيت رقم (٨٣) في قوله (لأبيض) ، والبيت رقم (١٠١) في قوله (وأصفر) ، واستخدم ما يدل على اللون في البيت رقم (٩٨) في قوله (لعمرك ما أمري على بغمة نهاري ولا ليلي علي بسرمد) ، فالنهار دلالة على اللون الأبيض ، والليل دلالة على اللون الأسود .

واستخدم ما يدل على الصوت في الفعل (قال) وتصريفاته مثل (قيل ، تقول) وذلك في الأبيات ذات الأرقام الآتية : (٨٥ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١) . واستخدم ما يدل على الحركة ، مستعيناً بالألفاظ الآتية : (أمشي - مرت - أتيت - تردوا - بطيء - سريع - تعترك - ترعد) ، وذلك في الأبيات ذات الأرقام الآتية على الترتيب (٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩١ - ٩٥ - ١٠٠) ، كما استعان على تحقيق هذه الصورة بصورة جزئية ، كالتشبيه في قوله : (خشاش كرأس الحية المتوقد) للدلالة على خفة الحركة ، والاستعارة في قوله :-

ولكنْ نفَى عنّي الأعادِيَ جُرأتي عليهمْ وإقدامي وصِدقي ومَحْتِدِي

وفي مثل قوله : (ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً) ، واستخدم الكناية في مثل قوله : (متى تعـــترك فيه الفرائس ترعد) .

****

يلاحظ على **اللوحة الأخيرة** في معلقة طرفة أن عناصرها المكونة لها وأعني بهـــا مكانـــة الشاعر في المجتمع ، وعلاقته بابن عمه ، ثم المفاخر الشخصية للشاعر ، يلاحظ على هذه العنـــاصر الثلاثة المكونة لهذه اللوحة أنها قد اختتمت جميعها بأبيات من الحكمة ، ، ففي الجزء الـــذي خصصه الشاعر لبيان مكانته في المجتمع قد انتهت بخمسة أبيات من الحكمة هي الأبيات رقم (٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧) ، وأن الجزء الذي خصصه للحديث عن ابن عمه مالك قد اختتمه بأربعة أبيات من الحكمـــة هي الأبيات رقم (٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١) ، وكذلك الجزء الذي خصصه للحديـــث عـن مفـاخره الشخصية قد انتهى ببيتين من الحكمة البيت رقم (١٠٢ - ١٠٣) .

ثمة ملاحظة أخرى تجدر الإشارة إليها ، وأعني بها هذا الحديث المتكرر عن الموت ، والـــذي يصادفنا في كل لوحة من لوحات القصيدة ، وذلك باستثناء لوحة الناقة . وكما سبقت الإشـــارة إلـــى أن وقوف الشاعر على الأطلال وبكائه عندها ، إنما هو بكاء لمعنى الفناء ، ذلك الذي ينتظر الإنسان ، وها هو في الصورة الأخير من المعلقة يتحدث عن الموت حديثاً مؤثراً إذ يقول :-

٩٣ - فإن مُتُّ فانعيني بما أنا أهلُـــهُ وشُقّي عليَّ الجيبَ يابنةَ مَعْبَـــدِ
٩٤ - ولا تَجْعليني كامرئٍ ليس هَمَه كهَمّي ولا يُغْني غَنائي ومَشْهدِي

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

أما السمات الخاصة بالصورة عند طرفة فيمكن رصدها فيما يلي :-

(١) اهتمامه الواضح بالتشبيه ، فقد استخدمه في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة[1] .
(٢) أكثر أدوات التشبيه استخداماً عنده (الكاف) ، فقد استخدم هه الأداة في واحد وعشرين موضعاً[2].
(٣) أن لوحوة الناقة أغنى لوحات المعلقة بعناصر التشبيه ، فقد ورد فيها في تسعة عشر موضعاً [3] .

لقد مر في الفصل السابق أن طرفة من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للصفة ، ووصف بأنـــه شاعر (وصاف) ولعل في كثرة استخدامه للتشبيه ما يؤكد هذه الفكرة .

---

[1] واجع الأبيات رقـــم : ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٠، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٤ .

[2] واجع الابيات رقم : ٥ ، ١٢، ١٧، ١٩،٢٢ ، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٤٣، ٤٨، ٥٨، ٦٣،٦٧، ٦٩ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٨٨، ٩٤ .

[3] واجع الابيات رقم : ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٩، ٤٣ .

(٣) التحليل البياني لمعلقة زهير بن أبي سلمى :-

يقول القدماء عند زهير بن أبي سلمى أنه كان (لا يعاظل بين القول ولا يتبع حوشي الكلام ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه)[١] ، ويقول الحطيئة عن أستاذه زهير (ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي ، وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحاً وذماً)[٢] ، ويضعه ابن سلام في الطبقة الأولى ، ويقول (قال أهل النظر كان زهير أحكمهم شعراً ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق وأشدهم مبالغة في المدح)[٣] . ويصفه الدكتور شوقي ضيف بأنه يميل إلى إخراج أفكاره ومعانيه في صور متلاحقة [٤] .

فهناك ما يشبه الإجماع على تقديم زهير ، والذين قدموه قدموا تبريراً لهذا ، وليس من هدف هذه الدراسة التقليل من شاعرية شاعر ، أو رفع مكانة آخر ، لكن الهدف هو البحث عن الخصائص الأسلوبية التي تميز شاعراً عن غيره من الشعراء ،وفي هذا الإطار سوف تتناول الدراسة معلقة زهير في هذا الفصل بحثاً عن الصورة في المعلقة ، ووسائل الشاعر في التصوير ، وتحقيقاً لهذا الهدف يمكن تقسيم المعلقة إلى الأجزاء التالية :-

(١) الوقوف على الأطلال .

(٢) رحلة الأحبة .

(٣) المديح وتتخلله أبيات من الحكمة .

استغرق وقوف الشاعر على الأطلال ستة أبيات ، وهي قوله :-

أَمِنْ أُمِّ أَوفَى دِمنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَومانةِ الدَّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ
دِيارٌ لها بالرَّقمَتَينِ كأنَّها ... مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ مِعصَمِ
بِها العِينُ والآرامُ يَمشِينَ خِلفَةً ... وأطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثَمِ
وَقَفتُ بها مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً ... فَلأْياً عَرَفتُ الدّارَ بعدَ تَوَهُّمِ
أَثافيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرجَلٍ ... ونُؤْياً كَجِذْمِ الحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ
فلما عرفت الدار قلت لربعها ... ألا انعم صباحا أيها الربع واسلمَ

يرسم الشاعر صورة لذلك المكان الذي صار قفراً بعد رحيل أهله منه ، تركه الإنس فصار مرتعاً

---

[١] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة – الشعر والشعراء – دار إحياء العلوم – بيروت – ط٣ – ١٩٨٧ – ص ٧٣ .

[٢] ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ص ٧٧ .

[٣] محمد بن سلام الجمحي – طبقات الشعراء – دار الكتب العلمية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٨ – ص ٤٤ .

[٤] واجع د. شوقي ضيف – العصر الجاهلي – دار المعارف – ط ٨ – ص ٣٢٥ .

للوحش ، فلم يعرفه الشاعر عندما عاد إليه بعد عشرين حجة إلا بعد جهد جهيد (فلأيا عرفت الدار بعد توهم) ، ومن العلامات التي عرف من خلالها المكان تلك الحجارة التي كانت تنصب عليهـــا القـــدر، وذلك النهير الذي كان حول البيت ؛ فلما تأكد من المكان وقف داعياً ومحيياً : (ألا انعم صباحـــاً أيهـــا الربع واسلم) .

لقد رسم الشاعر هذه الصورة باقتدار ، فلقد نقل المتلقي إلى المكان ، وعرفه به وأطلعه علـــى ماضيه وأراه حاضره ، واستخدم في ذلك اللون في مثل قوله :-

- أَمِنْ أُمِّ أَوفَى دِمنَـةٌ لَـم تَكَلَّـــم
- كأَنَّها مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ معصَمِ
- بها العِيـنُ والآرامُ يَمشِـينَ خِلفَـةً
- أثافِـيَّ سُفْعـاً في مُعـرَّسِ مِـرجَـلِ

فألفاظ مثل (دمنة – مراجع – وشم – الآرام – سفعاً) كلها ألفاظ دالة على لون : فالدمنة ماء أسود من الأرض ، والوشم يحدث لوناً قريباً من الأخضـــر أو الأزرق ، والآرام تـــدل علـــى اللـــون الأبيض، سفعاً تدل على اللون الأسود .

واستخدم الشاعر الحركة في مثل قوله :-

بِها العِيـنُ والآرامُ يَمشِين خِلفَةً   وأَطلاؤُها يَنْهَضنَ مِن كلِّ مَجْثِمِ

فألفاظ مثل (يمشين – خلفة – ينهضن) ألفاظ دالة على الحركة . واستعان الشاعر على رســم هـــذه الصورة بالتشبيه في قوله :-

- ديارٌ لها بالرَّقمَتَيـنِ كأَنَّهـا   مَراجِعُ وَشمٍ في نواشِرِ مِعصَمِ
- ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم

ففي الأول شبه رسوم الديار – ديار المحبوبة – بوشم في المعصم قد رمم وجدد بعد محوه ، إذ جددت السيول تلك الديار ، وأزاحت ما عليها من تراب ورمال كما يجدد الوشم .

وفي الثاني شبه ذلك النهير حول بيت أم أوفى بأنه حوض ، كما استعان بالكناية وذلك في مثل قوله :-

بِها العِينُ والأرآمُ يَمشِينَ خِلفَةً   وأَطلاؤُها يَنْهَضنَ مِن كل مَجْثِمِ

كناية عن خلو تلك الديار من الإنسان ، فوجود الإنسان يجعل الظباء والأبقار تغادر المكان خوفـــاً مـــن

الصيد والصيّاد ، فوجودها إذن دال على عدم وجود الإنسان ؛ واستعان أيضاً بالاستعارة وذلك في قوله:-

أَثَافِيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ　　　وَنُؤْياً كَجِذْمِ الحَوْضِ لم يَتَثَلَّمِ

فالتعريس النزول في وقت السحر ، استعاره الشاعر هاهنا للمكان .

ثمة ملاحظة على هذه الصورة ، إذ أنها خالية من البكاء الذي رأيناه عند كل من امرئ القيس وطرفة ، فهل غلب على الشاعر وقاره ؟

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

الصورة الثانية عند زهير هي صورة الظعائن المرتحلة ، وقد استغرقت هذه الصورة تسعة أبيات، وذلك في البيت السابع وحتى البيت الخامس عشر ، وهي قول الشاعر :-

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِن ظعائنٍ　　　تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فوق جُرثُمِ
جَعَلْنَ القَنَانَ عَن يمينٍ وحَزْنَه　　　وكَم بالقَنَانِ مِن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ
وعَالَيْنَ أنماطاً عِتَاقاً وكِلَّةً　　　وِرَادَ الحواشِي لونُها لونُ عَنْدَمِ
ظَهَرنَ مِنِ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ　　　على كُلِّ قَينيٍّ قَشيبٍ ومُفْأَمِ
وورَّكْنَ في السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ　　　عليهِنَّ دَلُّ النَّاعمِ المتنَعِّمِ
كأنَّ فُتاتَ العِهنِ في كلِّ مَوقفٍ　　　وَقَفْنَ به حَبُّ الفَنَا لم يُحطَّمِ
بَكَرْنَ بُكوراً واستَحَرْنَ بسُحرةٍ　　　فهنَّ ووادِي الرَّسِّ كاليدِ في الفمِ
فلمَّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمامُه　　　وضَعْنَ عِصِيَّ الحاضرِ المتَخيِّمِ
وفيهنَّ مَلهىً للَّطيفِ ومَنْظَرٌ　　　أنيقٌ لعَينِ النَّاظرِ المتوسِّمِ

يقوم الشاعر بعملية استرجاع للماضي ، فبعد عشرين حجة يتوجه إلى خليله قائلاً (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) ، إنه يسترجع في ذهنه أو إلى ذهنه صورة وقعت في الماضي ، إنه التذكر ، تذكر الماضي يحاول الشاعر أن يفرضه على الواقع والحاضر . واللافت للنظر في الصورة أن الشاعر يصف الرحلة لا الظعائن ، يصف طريق الرحلة أكثر من وصفه للظعائن ؛ لكن الصورتين عنده متداخلتان حتى لكأنهما في عين الناظر صورة واحدة ، لقد مزج بينهما الشاعر مزجاً رائعاً .

يبدأ زهير هذه الصورة بقوله (تبصر) ، وتبصر غير أبصر وغير انظر ، إنها تحمل شيئاً من المشقة وإعمال النظر ، فلعل هذا التبصر يظهر آثار أو بعض آثار الراحلين ، لأن طلب رؤية الراحلين بعد عشرين حجة من رحيلهم أمر محال ، ثم يستخدم الشاعر أداة الاستفهام(هل) وحرف الجر الزائد

(من) وذلك في جملة تستحق التأمل : (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) ، هل يمكن أن يقدر محذوف في الكلام ، فالتقدير (هل ترى من أثر للظعائن اللاتي تحملن من فوق مياه جرثم ، وسرن في هذا الطريق وجبل القنان عن يمينهن ، ثم يتوقف الشاعر فجأة عند هذا الشطر من البيت ، فلقد تذكر أمراً له خطره إذ يقول (وكم بالقنان من محل ومحرم) ؛ إنه جزع الشاعر من أجل الظعائن .

ويصور الركب والطريق في البيت التاسع والبيت العاشر ، وفي البيت الحادي عشر يقول :-

كَأَنَّ فُتاتَ العِهنِ في كُلِّ مَوقِفٍ وَقَفْنَ بِهِ حَبُّ الفَنا لَم يُحَطَّمِ

إنها آثار الظعائن في كل موقف ، فتات العهن – الصوف المصبوغ الذي يشبهه الشاعر بأنه حب الفنا الذي لم يحطم . والحب في حالة عدم تحطيمه لونه أحمر ، أراد أن يقول أن الصوف الذي يُحَفُّ في موقفهن لونه أحمر . فلماذا اللون أحمر ؟ لقد ذكر الشاعر هذا اللون مرة أخرى عندما قال :-

وَعالَينَ أَنماطاً عِتاقاً وَكِلَّةً وِرادَ الحَواشي لَونُها لَونُ عَنْدَمِ

إنه لون الدم ، فهل يرمز الشاعر إلى الدم المهراق بين عبس وذبيان ؟ والبيت الأخير لافت للنظر ، وفيه صورة تستحق التأمل ، أعني صورة هؤلاء النسوة اللائي وصفهن الشاعر بقوله :-

وَفيهِنَّ مَلهىً لِلَّطيفِ وَمَنظَرٌ أَنيقٌ لِعَينِ النّاظِرِ المُتَوَسِّمِ

فمن يقصد الشاعر ، إنه يعرض لصورة نسوة انتهكت حرماتهن ، (وفيهن ملهى للطيف) ، وأنهن جميلات (ومنظر أنيق) ، فهل يتحدث الشاعر عن الحرمات التي يمكن أن تنتهك بسبب الحروب المستعرة بين عبس وذبيان ؟ بالتأكيد فالشاعر يتحدث عن حرمات يمكن أن تنتهك وعن دماء يمكن أن تسيل ، وهكذا تصنع الحروب .

لقد وظف الشاعر هذا المقطع لخدمة الغرض الرئيسي للقصيدة ، وهو الحديث عن الحرب ومديح الذين يسعون لإخماد نيرانها . فالشاعر يرسم صورة لآثار الحرب يستخدم فيه اللون في قوله :-

لَونُها لَونُ عَنْدَمِ
حَبُّ الفَنا لَم يُحَطَّمِ
وَمَنظَرٌ أَنيقٌ لِعَينِ النّاظِرِ المُتَوَسِّمِ
فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمامُهُ

كما استخدم الحركة في قوله :-

تَحَمَّلنَ بِالعَلياءِ مِنْ فَوقِ جُرثُمِ

وَعالَيْنَ أنماطاً عِتاقاً
ظَهَرْنَ من السُّوبانِ ثمّ جَزَعْنَه
وَوَرَّكْنَ في السوبان يعلون متنه
فلمّا وَرَدْنَ الماءَ
وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضرِ المُتَخَيِّمِ

كما استخدم التشبيه في مثل قوله :-

فَهُنَّ ووادِي الرَّسِّ كاليدِ في الفمِ

وأعترف أنني وقفت كثيراً أمام هذا التشبيه ، هل يقصد الشاعر أن اليد لا تخطئ طريقها إلى الفم ، وكذلك هؤلاء الظعائن لا يخطئن طريقهن في سيرهن ؟ أم يقصد أن وادي الرس قد احتوى هؤلاء الظعائن ، وأنهن قد دخلن فيه ، كما تدخل اليد في الفم ؟

ولعله يقصد شيئاً آخر ، لعله يقصد ما يمكن أن يحدث لليد من جراء احتواء الفم لها . خصوصاً أنه لم يحدد الفم المراد ، فم آدمي أم فم وحش ؟ ألا يمكن لليد أن تقضم من جراء وضعها في الفم ؟! إنها إشارة أخرى للحرب .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

الحديث الوافر عن الحرب ، ومدح الذين سعوا لإخماد نيرانها ، والتحلي بالحكمة محور المقطع الأخير من مقاطع قصيدة زهير ، واللافت للنظر في هذا المقطع ، والذي استغرق أربعة وأربعين بيتاً ، أن الشاعر قد أقام بناءه على الثنائيات ، والتي تبدو أحياناً متضادة وأخرى متنوعة ، وثالثة متوافقة ، فمن أمثلة الثنائيات التي وردت متضادة في القصيدة قوله : (سحيل/مبرم ، تفانوا/وبقوا ، يكتم/يعلم ، يؤخر/يعجل ، يعصي/يطيع ، يصانع/يضرس/يوطأ ، تصيب/تخطئ ، تخفي/تعلم ، الأمس/غد) ، وهي التي وردت في قول الشاعر :-

١٨- يَميناً لَنِعْمَ السَّيِّدانِ وُجِدْتُمَا — عَلَى كُلِّ حالٍ من سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ
١٩- تَدارَكْتُما عَبْساً وذُبيانَ بعدَ ما — تَفانَوْا وَبَقَّوْا بينَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ
٢٧- فلا تَكْتُمُنَّ اللهَ ما في صُدورِكُمْ — لِيَخْفَى وَمَهما يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ
٢٨- يُؤَخَّرْ فيوضَعْ في كِتابٍ فيُدَّخَرْ — لِيومِ الحسابِ أو يُعَجَّلْ فيُنْقَمِ
٤٧- وَمَن يَعْصِ أطرافَ الزِّجاجِ فإنَّهُ — يُطيعُ العَوالي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ
٥٤- وَمَنْ لم يُصانِعْ في أُمورٍ كثيرةٍ — يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويُوطَأْ بمَنْسِمِ
٥٧- رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ — تُمِتْهُ ومن تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

٥٨- وَمَهمَا تَكُنْ عِندَ امرِئٍ مِن خَلِيقَـــةٍ ولو خالَها تَخفَى على النّاسِ تُعلَمِ
٥٩- وأَعلَمُ ما في اليومِ والأَمْسِ قَبْلَه ولكِنّني عَنْ عِلْمِ ما في غدٍ عَمِـي

على أن استخدام هذه الثنائيات المتضادة لم يكن دائماً على وتيرة واحدة ، وخدمة لغرض واحد ، لكــن الشاعر قد استغل هذه الثنائيات ، وفجر من خلالها طاقات تعبيرية - بطريقة - غير مباشــرة . ففــي البيت رقم (١٨) من الأبيات السابقة استخدام الشاعر ثنائية سحيل / مبرم ، لكن السياق يدل علــى أن هذه الثنائية قد أفادت الشمول ، وفي البيت رقم (١٩) وردت ثنائية (تفانوا / بقوا) ، والعــودة إلــى سياق البيت ، ودلالة الاسم الوارد فيه (منشم) يدلان على أن الشاعر قد استخدم هذه الثنائية في تــأكيد الفناء ، فناء القبيلتين (عبس وذبيان) في الحرب المستعرة بينهما ، وفي البيت رقم (٢٧) ، دلت ثنائية (يخفي / يعلم) على تأكيد علم الله لما في نفوس الناس ، وفي البيت رقم (٢٨) استخدم الشاعر ثنائية (يؤخر / يعجل) في الإيحاء إلى المتلقي بتنوع أسلوب العقاب ، وقد يكون عاجلاً في الدنيا ، وقد يكون آجلاً في يوم الحساب ، وفي البيت رقم (٤٧) استخدم الشاعر ثنائية (يعصي / يطيع) وأوحى إلــى المتلقي بأن هذه الثنائية تحمل في طياتها تهديداً ووعيداً ،وذلك في الوقت الذي أجرى فيه البيت مجرى الحكمة ، وكذلك البيت رقم (٥٤) والذي استخدم فيه الشاعر ثنائية (يصانع / يضرس - يوطــأ) ، أخرجها الشاعر مخرج الحكمة ، لكنها تحمل أيضاً في طياتها تهديداً .

واستخدم في الأبيات رقم (٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩) ثنائيات (تصيب / تخطــئ ، تخفــي / تعلــم ، اليوم/الأمس ، علم / عم) على الترتيب وذلك في إطار الحكمة .

ومن أمثلة الثنائيات المتنوعة في قصيدة زهير ، قريش/جرهم ، عبساً/ذبيان ، مال/معــروف ، الأحلاف/ذبيان ، قفيز/درهم . والتي وردت في الأبيات التالية :-

١٧- فَأَقسَمْتُ بالبيتِ الذي طافَ حَولَه رِجالٌ بَنَوْهُ مِن قُرَيشٍ وجُرهُــمِ
١٩- تَدارَكْتُما عَبْساً وذُبيــانَ بعـدَ ما تَفانَوْا ودَقّوا بينَهمْ عِطرَ مَنشَــمِ
٢٠-وقد قُلتما إنْ نُدرِكِ السِّلمَ واسعــاً بمالٍ ومعروفٍ من القول نَسْلَمِ
٢٦-أَلا أَبلِغِ الأحلافَ عَنّي رِســالــةً وذُبيانَ هَلْ أَقسَمْتُمُ كُــلَّ مُقسَــمِ
٣٣-فَتُغلِلْ لَكــمْ ما لا تُغــلُّ لأهلِهــا قُرًى بالعِراقِ مِن قَفيزٍ ودِرهَــمِ

ويلاحظ على هذا النوع من الثنائيات أن الشاعر قد أراد تحديد أمر معين من خلال اســتعمالها ، ففــي البيت رقم (١٧) استخــدم الشاعر ثنائية (قريش / جرهم) ، ليحدد هاتين القبيلتين . وكذلك في البيت رقم (١٩) استخــدم الشاعر ثنائية (عبساً / ذبيان) ، ليحدد القبيلتين المتنازعتيــن ، وفـــي البيــت رقــم (٢٠) استخـــدم الشاعر ثنائية (مال / معروف) ليحدد وسائل تحقيق السلام بيــن القبيلتيــن ، وكذلك في البيت رقــم (٢٦) أفادت ثنائية (الأحلاف / ذبيان) أن هذه القبيلة الأخيرة غير الأحلاف،

في البيت رقم (٣٣) أفادت ثنائية (قفيز / درهم) ، والتي استخدمها الشاعر على قبيل السخرية أفادت هذه الثنائية أن للحرب أضراراً ، وأضرارها يتراكم بعضها فوق بعض .

ومن أمثلة الثنائيات المتفقة ما ورد في المعلقة مثل قول الشاعر :-

عقوق / مأثم ، ذو الضغن / الجارم الجاني ، السلاح / الدم ، تبغ / ينلنه ، يستغن / يذمم والتي وردت في الأبيات التالية :-

٢١- فأصْبَحتُما مِنْها على خَيرِ مَوطِنٍ ... بَعيدَينِ فيها مِنْ عُقوقٍ ومأثَمِ
٣٥- كِرامٍ فلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ ... ولا الجارِمُ الجاني عَلَيهِمْ بِمُسْلِمِ
٣٦- رَعَوْا ظِمأهمْ حتى إذا تَمَّ أوْرَدُوا ... غِماراً تَسِيلُ بالسِّلاحِ وبالدَّمِ
٤٩- ومَن يَبْغِ أطرافَ الرِّماحِ يَنَلْنَهُ ... ولو رامَ أنْ يَرقَى السَّماءَ بِسُلَّمِ
٥٠- ومَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فيَبخَلْ بفضلِهِ ... على قَومِهِ يُستَغْنَ عَنهُ ويُذْمَمِ

ويلاحظ على هذه الثنائيات أن الشاعر قد استخدمها تارة للتأكيد ، والاتساع في المعنى ، ومن أمثلته ما ورد وقصد منه الشاعر توكيد المعنى ، الثنائية التي وردت في البيت رقم (٢١) وهي قول الشاعر (عقوق / مأثم) ، فالعقوق مأثم ، وبعبارة المناطقة كل عقوق مأثم ، وليس كل مأثم عقوق ، فالشاعر انتقل من الخاص إلى العام ، وذلك ليؤكد للمتلقي أن هذين (العظيمين) لا يرتكبان إثماً من الآثام ، سواء كان هذا الاثم عقوقاً أو غيره وهي محاولة لتأكيد طهارة ونقاء هذين السيدين .

وفي البيت رقم (٤٩) استخدم الشاعر ثنائية (يبغ / ينلنه) ، وذلك لتأكيد معنى أن من تعرض للرماح نالته ، ولا يقال هاهنا إنه قد أجرى القول مجرى الشرط ، فالشاعر قد استخدم أداة الشرط وربط بين تحقق الفعل وتحقق الجواب، وكذلك الثنائية التي وردت في البيت رقم (٥٠) وهي قول الشاعر (يستغن / يذمم) ، وقد أراد الشاعر أن يؤكد عملية الاستغناء عن البخيل بوقوعه في دائرة الذم .

ومن أمثلة ما أورده الشاعر بغرض الاتساع في المعنى تلك الثنائية التي وردت في البيت رقم (٣٥) وهي ثنائية : (ذو الضغن / الجارم الجاني) ، ورغم وجود علاقة وثيقة بين الضغينة والجريمة، إلا أنه لا يمكن القول بأن كل ذي ضغن جارم جان ، ولا كل جارم جان ذو ضغن ،وقد أورد الشاعر هذه الثنائية للاتساع في معنى أراده وقصد إليه ، وكذلك ما ورد في البيت رقم (٣٦) وهي قوله : السلاح / الدم . وأيضاً رغم وجود علاقة وثيقة بين السلاح والدم ، إلا أن هناك تغايراً بين السلاح والدم ، وهذا أيضاً من قبيل الاتساع في المعنى .

الصورة التي رسمها زهير في المقطع الأخير من قصيدته جمعت بين الحكمة والمديح ووصف الحرب ، والأمور الثلاثة تصب في اتجاه واحد ، فالحكمة تستوجب المديح ، ووصف الحرب لإظهار وإبراز عظمة صنيع السيدين ، وقد جمع الشاعر لهذه الصورة اللون والحركة والصوت ، فمن العناصر

الدالة على اللــون قوله : الدم / أحمر ، الليالي / بالدم / كلأ / دم ، ومن عناصر الصــوت قولـــه : أقسمت / قلتما / أبلغ / أقسمت / مقسم / لا تكتمن / الشتم / يشتم ، ومن عناصر الحــركـــة قولــه : طاف / تبعثوها / يلقى / سلم / يسترحل / يضرس / يوطأ .

وقد استعان على رسم هذه الصورة الكلية بصور جزئية كالتشبيه في قوله :

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِها
فَتُنْتِجْ لكمْ غِلمانَ أشأمَ كُلُّهُمْ كأحمر عادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

والكناية في قوله :-

- على كُلِّ حَالٍ من سَحِيلٍ وَمُبْـرَمِ - تفانوا ودقّوا بينهم عِطْـرَ منشـم
- ولم يُهْرِيقوا بينهم مِـلْءَ محجـم - لـدى أسَـدٍ شـاكِـي البَنَـان
- ومن لا يزل يسترحل الناس نفسه

والاستعارة في قوله :-

- إنْ نُـدْرِكَ السِّـلْـمَ - ومن يستبح كنزاً من المجد
- فَتَغْـلِـلْ لَكُـمْ - تَسِيـلُ بالسِّـلاح

من خلال العرض السابق يمكن حصر السمات الخاصة بالصورة عند زهير بن أبي سلمى في النقــاط الآتية :-

١- عدم وقوفه على الأطلال باكياً ، ولعل هذا يتفق مع السمت العام لشخصية زهير التي يغلب عليهــا الوقار ، كما يتفق من ناحية أخرى مع ما صاغه زهير من أبيات يتحدث فيها عن الحكمة ، لقد أراد أن يرتدي ثوب الحكيم الوقور ، فمنعه ذلك من البكاء على أطلال محبوبته الدارسة .

٢- السمة الثانية عند زهير هي استدعاؤه للون الدم ، ولعل هذا أيضاً يناسب الجــو العــام للقصيــدة ، فزهير يتحدث عن حرب مستعرة ، ويمدح من أخمد نيران هذه الحرب .

٣- السمة الثالثة عند زهير تظهر من خلال اعتماده على الثنائيات ، ولقد استخدم زهير ثلاثة أنواع من الثنائيات – كما ظهر من خلال الصفحات السابقة – النوع الأول منها وهو الثنائيات المتضادة ، حيث يقف طرفاها كل في مقابل الآخر . النوع الثاني وهو الثنائيات المتنوعة ، وهي تلك التــي استخدمها للاتساع في المعنى تارة ، ولغير ذلك تارة أخرى . النوع الثــالث وهــي الثنائيــات المتوافقة وهي التي يكمل طرفاها كل منهما الآخر .

٤- السمة الرابعة عند زهير وهي القلة النسبية للصور ، ولعل الحديث عن الحكمة كان لـــه دور فــي ذلك، فالحكيم يريد لفكرته أن تكون واضحة جلية لا لبس فيها ولا غموض من ناحية ، كما يريد لحديثه أن يكون مباشراً من ناحية أخرى .

الصورة المأساوية السوداء القاتمة ، التي تظهر عجز صاحبها وعدم قدرته على تحقيق الآمال ، هي الصورة المسيطرة على قصيدة عنترة بن شداد ، ولقد قصد الشاعر إلى رسم هذه الصورة منذ اللحظة الأولى التي ثارت فيها ثورة الشعر لديه وشرع في إنشاد قصيدته .

هذه القتامة التي تملأ جنبات الصورة ظهرت من خلال استخدام الشاعر للألفاظ ، والتركيب ، ثم في رسم الصورة الموحية والمعبرة ، فمنذ تفجع الشاعر عندما وقف على الأطلال بدأ يظهر عليه الإعياء ، واليأس ففي مقطع الأطلال ، تظهر قتامة الصورة في قوله (أعياك رسم الدار لم يتكلم) وهذا الإعياء الذي صاحب الشاعر منذ البيت الثاني من القصيدة وحتى آخرها ، ثم يجيب عن هذا بقوله حتى تكلم كالأصم الأعجم ؛ فالشاعر لم ينف الكلام عن تلك الرسوم بل أثبت أنها تتكلم في قوله (حتى تكلم) ولكنه كلام الأصم ، وارتباط الصمم بالبكم معروف ، وهذا قول لبيد (صماً خوالد ما يبين كلامها) ثم بقوله (حتى تكلم كالأصم الأعجم) هو أصم وفي كلامه عجمة ، والأصم غير مستعد للتلقي منذ البدء ، والأعجم غير قادر على إفهام المجتمع المحيط به ، إذن فما قيمة هذا الكلام ؟ إنها الخطوة الأولى على طريق اليأس ، تلتها خطوات أخر ، ففي البيت التالي لهذا البيت مباشرة يقول الشاعر :-

٣- ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي أشكوا إلى سفعٍ رواكد جُثَّمِ

هناك الإعياء ، وهنا الحبس ، ثم هذا الفاصل الطويل بين الفعل والفاعل من ناحية (حبست) وبين المفعول به (ناقتي) ، ثم دلالة كلمة طويل التي هي ضمن هذا الفاصل . فهل حبس ناقته ؟ أم أنه هو المحبوس ؟ وإذا كان الحبس هو تقييد لحرية الفرد ، فإن عنترة قد فقد حريته منذ أمد بعيد ، بل إنه جاء إلى الدنيا مسلوب الحرية ، فالشاعر محبوس فعلاً ؛ يبدأ الشطر الثاني من البيت بقوله (أشكوا) يشكوا من ؟؟ ويشكوا لمن ؟ وما موضوع الشكوى ؟ فإذا ما تذكرنا أن إعراب جملة (أشكوا) حال ، صاحبها التاء في (حبست) العائدة على عنترة ، والحبس طويل (حبست بها طويلاً) ولأنه مسلوب الحرية منذ أمد بعيد ، فالشاعر إذن يشكو منذ أمد بعيد إلى سفع ، إلى أحجار ، وأية أحجار ؛ إنها أحجار الموقد التي اسودت من جراء الإكتواء بالنار .لقد اكتوى عنترة بنيران الرق ، ونيران العجز ، فراح يشكو إلى تلك الأحجار التي اكتوت بالنيران كما اكتوى هو بها . كالغريق الذي يحاول أن يتمسك بأي شيء ، يحاول عنترة فيقول :-

٤- يادارَ عبلةَ بالجِواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلمي

إنه يحاول أن يستنطق هذه الديار ، ولنتأمل قوله (بالجواء) ثم هذا الدعاء عمي . اسلمي . ... لقد تطور تعبير الشاعر عن الحبس إلى قوله (فوقفت) في قوله :-

٦- فوقفتُ فيها ناقتي وكأنّها فَدَنٌ لأقضيَ حاجةَ المتلوِّمِ

قد يكون الوقف بمعنى الحبس ، لكن هل كان هذا مقصد الشاعر ؟ أم تطور في التعبير لـــه دلالتـه ؟. بالتأكيد هو كذلك ، فالشاعر يحلم بالهروب من الحبس ، والخروج منه ، الحبس بكل أنواعه ، فأسـعفته كلمة (وقفت) هذه ، لتعبر عن حلمه من ناحية ولتتوافق مع كلمة (حبست) السابقة من ناحية أخرى ، ويلاحظ أن الشاعر قد استغنى عن كلمة (طويلاً) هاهنا ، واستعمل (في) الظرفية بدلاً من (الباء) ، وإن تقارب المعنيان .

(فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدنٌ) ، لقد تطور التعبير ليلائم الحلم والأمل الـــذي يتطلـع إليـه الشاعر ، لقد أصبحت الأحجار الـ (سفعٍ رواكدَ جُثَّمِ) أصبحت هذه قصراً!! لأقضي حاجة المتلـوم ، فما حاجتك أيها الشاعر ؟ حاجته لا يستطيع التعبير فيهرب في البيت التالي مباشرة إذ يقول :-

٧- وتحلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلنـا بالحــزْن فالصمَّان فالمتثلّمِ

واستيقظ شاعرنا على حقيقة مفزعة عبر عنها بقوله :-

٩- حلّتْ بأرض الزائرين فأصبحَتْ عَسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مخرمِ

ولم يستطع الفارس المغوار إلا أن يحيي هذه الديار وتلك الأطلال بعد أن تقدم لها بالدعاء سابقاً فقال :-

٨- حُيِّيتَ من طللٍ تقادمَ عهدُهُ أقوى وأقفر بعد أمِّ الهيثمِ

هذه هي الصورة الكئيبة الحزينة التي بدت واضحة جلية في مقطع الأطلال ، والتي ظهرت من خـــلال هذا العرض السريع .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة وغيرها ، فمن أمثلة التشبيه قول الشاعر (حتى تكلم كالأصم الأعجم) ، إذ شبه كـــلام الأطـــلال ، بكـــلام الأصـــم والأعجم. فكلاهما يتكلم ، ولا يفهم عامة الناس هذا الكلام ، يفهمه العارفونَ لأصوله ، الفاهمون دلالات شفرات هذا الكلام .

نعم هناك كلام للأصم يفهمه بعض الناس ، وهناك كلام للأعجم يفهمه أيضاً بعض الناس ، بل هو متصور على من لهم علاقة بهذه الرسوم ، وهذه الشفرات ، وتلكم اللغة .

ومن أمثلة التشبيه أيضاً تشبيه الناقة بالقصر ، وفي قوله (وكأنها فدن) ، وقـــالوا إن وجــه الشبه هنا هو الضخامة ، فضخامة الناقة تشبه ضخامة القصر . ويمكن أن يضاف إلى الضخامة هـــذه الفخامة أيضاً ، إلا أن التشبيه له مغزى آخر ، إذ يعبر عن حلم الشاعر في قصر يجمعه بمن أحب ، قد

يكون هذا القصر كوخاً ، وقد يكون هودجاً ، وقد يكون في الطل والعراء ، إلا أنه بالنسبة للشاعر قصر منيف ، إنه حلم الشاعر .

كما استعان بالكناية في البيت الأول من أبيات القصيدة ، وهو :-

هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ   أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ

إذ يكني عن ندرة المعاني التي تركها السابق للاحق ، أو بمعنى أدق يكني عن أن السابق لم يترك للاحق شيئاً يمكن أن يتحدث فيه ، فالشعراء الأقدمون قد طرقوا كل الأبواب ، وطرحوا كل المعاني ، فليس هناك جديد يمكن أن يقال . ولهذه الكناية مدلول خاص يرتبط بالصورة العامة في المقطع وفي القصيدة كلها ، إذ تومئ إلى عجز الشاعر ، وإلى يأسه في آنٍ واحدٍ . كما كنى عن حراس عبلة بالأسود في قوله (حلت بأرض الزائرين) ، وهذه الكناية دليل على عجز الشاعر عن الوصول إلى من أحبها .

ولجأ الشاعر إلى الاستعارة كصورة جزئية أخرى ، تتعاون مع أخواتها في توضيح الصورة الكلية في المقطع ، ثم في القصيدة كلها ومن أمثلة الاستعارة قوله :-

- أعياكَ رسمُ الدارِ لم يتكلَّمِ
- أشكو إلى سفعٍ رواكدَ جثَّمِ

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر للالتفاف ، وذلك في قوله :-

- يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلمي   وعمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

بأسلوب النداء الدال على الخطاب ثم يلتفت في البيت التالي ويقول :-

- دار لآنسةٍ غضيضٍ طرفُها   طوعَ العناق لذيذةِ المتبسَّمِ

وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة أيضاً بالدال على اللون والصوت والحركة ، فالصوت في قوله (يتكلم - لم يتكلم - أشكو - تكلمي) ، والحركة في قوله (غادر - حبست - وقفت) ، واللون في قوله (سفع ..... إلى غير ذلك) .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

صورة المحب العجز هي الصورة المسيطرة علة مقطع الغزل والذي يبدأ من البيت العاشر وحتى البيت الخامس والعشرين ، ويبدأ الشاعر هذا المقطع بقوله (علقتها عرضاً) ، وكأنه يعتذر لمتلقيه عن هذا الحب الذي اعترضه من غير أن يطلبه ، ثم يقول (وأقتل قومها) فهو يستنكر أن يشب

قتال بينه وبين قومها ، فهذا من وجهة نظره – كما يتوجه به إلى عبلة – (زعماً لعمر أبيك ليس بمزعم) ، وعندما يريد أم يهمس في أذانها يقول :-

١١- ولقد نزلت فلا تظني غيره مني بمنزلة المحب المكرم

ثم يسارع بالاعتذار عن هذا الاعتراف ، فهو عاجز عن تحقيق أبجديات هذا الحب ، وهو اللقاء ، فيصرخ قائلاً :-

١٢- كيف المزار وقد تربع أهلها بعنيزتين وأهلنا بالغيلم
١٣- إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بليل مظلم
١٤- ما راعني إلا حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمخم
١٥- فيها اثنتان وأربعون حلوبة سوداً كخافية الغراب الأسحم

هذا هو كل ما استطاع أن يفعله العاشق العاجز ، يصف وهو غير قادر على تحقيق الرؤية الصادقة والصحيحة ، لأن ظلمة الليل داجنة ، وظلمة الرحل كخافية الغراب الأسحم ، فهو يصف وهو غير قادر على التحقق من الأشياء ، إنه يصف أحاسيسه .

لقد تحدث الشاعر في مقطع الأطلال عن الإعياء والحبس ، وها هنا يتحدث عن الروع والهلع، (ما راعني إلا حمولة أهلها) ، فماذا صنع تجاه هذا الروع الذي فاجأه ، وقف ليعد الأشباح ، أشباح النوق ، إنها اثنتان وأربعون حلوبة ، ماذا أضاف هذا الرقم ، لا شيء ، إنها صورة من صور عجز الشاعر وهو غير قادر على الفعل ، فأراد أن يصرف إنتباه المتلقي إلى هذا العدد .

فجأة يتذكر الشاعر أنه يتغزل ، وأنه يجب أن يتحدث عن المحبوبة وجمالها ، خلقها وخلقها ، لكنه يعجز عن هذا أيضاً ويتحدث عن فمها الذي يأسره ، ولأمر ما اختار الشاعر لفظة (تستبيك) ثم يتحدث عن عينيها إذ يقول :-

١٦- إذ تستبيك بذي غروب واضح عذب مقبله لذيذ المطعم
١٧- وكأنما نظرت بعيني شادن رشأ من الغزلان ليس بتوأم
١٨- وكأن فأرة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الفم
١٩- أو روضة أنفاً تضمن نبتها غيث قليل الدمن ليس بمعلم
٢٠- جادت عليها كل عين ثرة فتركن كل حديقة كالدرهم
٢١- سحا وتسكابا فكل عشية يجري عليها الماء لم يتصرم

وبعد الحديث عن الفم والعينين يأخذ الشاعر متلقيه إلى أمور جانبية ، لا تنصب مباشرة على المحبوبة ، ولا على صفاتها ، لقد وقف الشاعر فوصف وصفاً سريعاً الفم والعينين ورائحتها الطيبة ، وهي أمور ظاهرة لكل من يراها ، وكأنه لا شيء بينه وبين من أحبها إلا هذه الأمور المتاحة لكل الناس .

مرة أخرى يتذكر الشاعر انه في مقام الغزل ولابد من الحديث عن المحبوبة فيقول :-

٢٤- تُمسي وتُصبحُ فوقَ ظَهر حَشِيَّة وأبيتُ فوق سـراةِ أدهم مُلجَم
٢٥- وحَشِيتَي سَرْجٌ على عبل الشوى نهدٍ مـراكله نَبِيل المخــرم

لكنه لا يجرأ على الحديث المباشر ، ولا يتوجه إليها بخطاب ، ولا يصف المحبوبة ، بل يصف فراشها فقط (تمسي وتصبح فوق ظهر حشية) ، ثم يتحدث عن نفسه وعن فراشه ، ولا يسـتطيع أن يذكـر اسمها فيشير إليه عبر حديثه عن الحصان (وحشيتي سرج على عبل الشوى)، لا يخالطني أدنى شـك في أن الشاعر يتحدث حديث العاجز .

لقد سيطر اللون الأسود على هذه الصورة ، وقد ظهر هذا في المواضع الآتية :-

(١) زُمّت رِكابكـم بليـلٍ مظلـم .
(٢) تَسَـفّ حـب الخِمخِـــم .
(٣) سُوداً كخافية الغُراب الإسحم .
(٤) ... عشيــة .
(٥) أدهم ملجـم .

وندر في هذا المقطع استخدام ما يدل على اللون الأبيض في مثل قوله (غروب واضح) . واسـتخدم الشاعر الصوت في رسم هذه الصورة وذلك مثل :-

(١) غَرِداً كفعل الشــارب المُتَرنّمِ
(٢) هَزِجاً / يَحُـكُّ ذراعه بذراعه
(٣) قَدحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذم

كما استخدم الحركة في مثل قوله :-

(١) سَحـاً وتَسكـابا فكُلّ عشيــةٍ .
(٢) يجري عليها الماءُ لم يتصـرّم.
(٣) وخَلا الذُّبابُ بها فليس ببــارحٍ.

كما استعان الشاعر بالصور الجزئية في تـوضيـح معالـم الصـــورة ، فقـد استعـان بالتشبيه في قوله :-

١- فيها اثنتانِ وأربعون حَلُوبة سُوداً كخافيةِ الغُراب الأسحم

وإذا كان الشاعر قد أسبغ على الحلوبة صفة السواد ، لأنه ما كان للحلب فالسواد فيه أبهى[1] ، إلا أنــه يلاحظ على هذا التشبيه الأمور التالية :-

(أ) تراكم السواد بعضه فوق بعض ، فالحلوبة سوداء ، كخافية الغراب ، والخافية ســوداء ، إلا أنــه غراب أيضاً شديد السواد .

(ب) إقحام الغراب في هذا المجال ، ولعل هذا يذكرنا ببيت النابغة الشهير :-

زَعَمَ الغُرابُ بأنَّ رحلَتَنا غداً ... وبذاك خبَّرنا الغُدافُ الأَسْوَدُ [2]

فالعرب (كانوا يتطيرون به ويسمونه حاتماً لأنه يحتم عندهم الفراق)[3] ، فإقحام الغــراب إذن مقصود ، وهو نذير شؤم ، وحتى اليوم الناس في ريف مصر يتشاءمون منه .

٢- فتركن كل حديقة كالدرهم ، وذلك في الاستدارة .

٣- وَخَلا الذُّباب بها فليس بِبَارِحٍ ... غَرِداً كفعل الشارب المترنِّمِ

واستعان أيضاً بالتشبيه التمثيلي في قوله :-

١- وكأنَّما نظرَتْ بعيني شَادنٍ ... رشأ من الغــزلان ليس بتوأَمِ
٢- وكأنَّ فأرة تاجــرٍ بقَسِيمَةٍ ... سَبقَتْ عوارِضَها إليك من الفَمِ

ومن التشبيه أيضاً قوله :-

- هَزِجاً يحكُّ ذراعه بذراعه ... قدح المُكبِّ على الزِّناد الأَجْذَمِ

واستعان بالكناية في قوله :-

- إذ تَستَبِيــكَ بــذي غُــروب واضح ... عذبٍ مُقبَّله لذيذِ المطعم
- (تُمسي وتُصبح فوقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ)

كناية عن أنها منعمة ، موطأة لها الفرش والحشايا .

واستخدم الاستعارة في قوله (تستبيك)

وهكذا فقد حشد الشاعر لرسم صورته اللون والصوت والحركة ، كما استعان بالصور الجزئية كالاستعارة والكناية والتشبيه .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٠٦ .
[2] ديوان النابغة – ص ٨٩ .
[3] ديوان النابغة – ص ٨٩ .

استغرقت صورة الناقة في قصيدة عنترة ثلاثة عشر بيتاً ، صور فيها الشاعر ناقته صلبة قوية مسرعة ، ومن علامات نشاطها أنها قادرة على السير ليلاً ، وتصبح رغم هذا السُّـرى (خطــارة) ، تخطر بذنبها كدليل على نشاطها وحيويتها ، إنها ناقة تتحمل مشاق السفر ووعورة الطريق ، بــلا كلل ولا ملل ، هذه هي الصورة المسيطرة في مقطع الناقة ، صورة الناقة التي تتصــف بالســرعة والقــوة والصلابة ، وهذا قول الشاعر :-

٢٧- خَطّارةٌ غِبَّ السُّرى مَوّارةٌ   تَطِسُ الأكامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ

ولقد اشتملت هذه الصورة التي رسمها الشاعر لناقته على عناصر الصوت واللون والحركة ، فمما يدل على الحركة قول الشاعر :-

٢٧- خَطّارةٌ غِبَّ السُّرى مَوّارةٌ   تَطِسُ الأكامَ بذاتِ خفٍّ مِيثَمِ

إنها ناقة نشيطة رغم سراها بالليل ، إنها تضرب الأكام بخفها ضرباً شديداً ، فهي صلبة قوية ، ونشيطة في نفس الوقت .

ومما يدل على الحركة أيضاً قول الشاعر :-

٢٩- تأوي له قُلُصُ النعام كما أوتْ   حِزَقٌ يمانيةٌ لأعجمَ طِمْطِمِ
٣٠- يَتْبَعْنَ قُلّةَ رأســه وكأنــه   حَرَجٌ على نَعْشٍ لهــن مخيمِ
٣٥- أبقى لها طولُ السِّفــارِ مُقَرْمَداً   سَنَداً ومِثلَ دعائم المتخيّــمِ
٣٦- بَركتْ على ماءِ الــرِّداع كأنما   بركَتْ على قَصَبٍ أجشَّ مُهَضَّمِ
٣٨- يَنْبَاعُ من ذِفْرى غَضوبٍ جَسْرَةٍ   زَيّافةٍ مِثلَ الفَنيــقِ المُكْــدَمِ

فألفاظ مثل (تأوي - أوى - يتبعن - السفار - بركت - ينباع - زيافة) كلها ألفاظ دالة على الحركة ، وكثرة عدد هذه الألفاظ يدل على أن الشاعر يريد أن يؤكد على هذه الصفة .

ومما يدل على اللون في هذه الصورة قول الشاعر :-

٣١- صَعْلٍ يعودُ بذي العُشَيرةِ بيضَهُ   كالعَبْدِ ذي الفرْوِ الطويلِ الأصْلَمِ
٣٧- وكأنَّ رُبّاً أو كحيــلاً معقَــداً   حَشَّ الــوقــودُ به جوانبَ قُمقمِ

وأما ما يدل على الصوت فقد ورد في قوله :-   ٢٩- حِزَقٌ يمانيةٌ لأعجمَ طِمْطِمِ .

وقد استخدم الشاعر بعض الصور الجزئية واستعان بها على توضيح هذه الصورة الكلية ، ومن الصور الجزئية التي استخدمها الشاعر التشبيه وذلك في مثل قول الشاعر :-

٢٩- تأوي له قُلُصُ النعام كما أوت حِزَقٌ يمانيةٌ لأعْجَمَ طِمْطِمِ

٣٠- يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رأسه وكأنه حَرَجٌ على نعشٍ لهن مُخَيَّمِ

٣١- صَعْلٍ يعودُ بذي العُشَيرة بيضَه كالعَبْدِ ذي الفرْوِ الطويل الأصْلم

٣٧- وكأن رُبّاً أو كُحَيْلاً مُعْقَداً حَشَّ الوقودُ به جوانبَ قُمْقُمِ

ويلاحظ على هذه التشبيهات غلبة اللون الأسود ، وكأن الشاعر لا يريد أن يفارق السواد ، وكيف يفارقه ، وهو عبد أسود ، إن الأحساس بالرق يسيطر على فكرة الشاعر ومشاعره ، ويفجأ به المتلقي بين الحين والآخر ، ففي البيت التاسع والعشرين يشبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبيس ، وقلص النعام بإبل يمانية ، لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر[1]، وفي البيت الحادي والثلاثين شبه الظليم بالعبد ، والعبد عند العرب معروف بانه أسود ، وفي البيت السابع والثلاثين يقول (وكأن ربا أو كحيلا) والكحيل القطران ، والقطران أسود اللون . فاللون الأسود إذن هو اللون المسيطر على هذه التشبيهات لعلة سبق الحديث عنها ، واستعان بالكناية في قوله :-

خَطّارَة غِبَّ السُّرى مَوّارَة تَطِس الأكام بذاتِ خُفٍّ ميثَمِ

إذ كني عن نشاطها بقوله (خطارة غب السرى) ، وكني عن صلابتها بقوله (تطس الأكام بذات خف ميثم) ،كما كني عن الظليم بقوله (بقريب بين المنسمين مصلم) . وكني عن الراعي الحبشي الأسود بقوله (أعجم طمطم) ، كما استخدم المجاز في قوله (يتبعن قلة رأسه) وإنما أراد يتبعنه ، إذ أطلق الجزء وأراد الكل.

ثمة تعليق على مقطع الناقة لابد منه ، إذ بدأ هذا المقطع بقوله :-

٢٦- هل تبلغنّي دارها شَدَنِيّةٌ لُعِنَتْ بِمَحْرُومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ

والتفسير الذي يقدمه النقاد لهذا البيت يوضح أن هذا الدعاء ، وهذا الوصف ، شرط لتكون أقوى وأسمن وأصبر على معاناة شدائد الأسفار ،لأن كثرة الحمل والولادة تكسبها ضعفاً وهزالاً ، لكن السؤال يظل قائماً، والإجابة عليه مازالت متلجلجة ، فالمفروض أن الشاعر يدعو للناقة التي تبلغه دار عبلة ، لا يدعو عليها ، ندعوته عليها تحمل في طياتها كره وبغض ، فلماذا.. إذا كانت سوف تنقله إلى ديار الأحبة ...؟

فهل كان عنترة يخشى ويرجو لقاء عبلة في آن واحد ، يخشى هذا اللقاء لأنه لقاء غير متكافئ، يذكره بعبوديته وفقد حريته ، يضعه وجهاً لوجه أمام الحقيقة المرة الأليمة التي يعاني منها ، حقيقة الرق في مجتمع السادة والعبيد .

[1] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١١٦ .

كما تجدر الإشارة إلى قول الشاعر :-

٣٣- وكأنما ينأى بجانب دفها الوحشي   من هزج العشي مؤوم
٣٤ هر جنيب كلما عطفت له   غضبى أتقاها باليدين وبالفم

هذان البيتان يصوران مناوشة بين الناقة وهر جنيب ، إذ يأتيها هذا الهر من الجهة غير المألوفة ، والتي لا تستخدم في الركوب ، والتي كنى عنها الشاعر بقوله (بجانب دفها الوحشي) ، ويأتيها الهر من هذه الناحية ويخدشها ، وكلما انصرفت الناقة غضبى لتعقره استقبلها بالخدش بيده والعض بفمه ؛ إذ كلما أمالت رأسها إليه زادها خدشاً وعضاً ..!!

فمن هذا الهر ؟ ومن تلك الناقة ؟

ما الهر إلا عنترة الذي جاء من الناحية الوحشية غير المألوفة ، والتي لا تستعمل في الركوب ، وما الناقة إلا عبلة ، التي تأنس بوجوده في جوارها ، وتأبى مناوشاته وخدشه لكبريائها وكبرياء أبيها .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

أطول مقاطع المعلقة مقطع الفخر ، إذ استغرق واحداً وخمسين بيتاً ، إنها لوحة متكاملة اشتملت على عدة لقطات ، تبدأ اللوحة ، أو **اللقطة الأولى** بقول الشاعر :-

٣٩- إن تغدفي دوني القناع فإنني   طب بأخذ الفارس المستلئم

ولقد أغدفت دونه القناع ، وتأبت عليه ورفضه الوضع الاجتماعي ، وسوف يثبت عبر الأبيات التالية أنه (طب بأخذ الفارس المستلئم) .

لقد لخص هذا البيت القصيدة كلها ، صور طبيعة العلاقة بين الشاعر ومن أدعى أنها محبوبته ، إنها علاقة دونها حجاب وقناع ، ولم يستطع الوصول إليها لوجود هذا الحائل الذي أطلق عليه القناع ، ويلاحظ أن المخاطبة هي التي أوجدت هذا القناع (إن تغدفي دوني القناع) .

يعرض الشاعر لهذه اللوحة - لوحة الفخر - من خلال عدة لقطات جزئية ، **اللقطة الأولى** استغرقت ستة أبيات ، ويقول فيها الشاعر :-

٤٠- أثني علي بما علمت فإنني   سهل مخالقتي إذا لم أظلم
٤١- فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل   مر مذاقته كطعم العلقم
٤٢- ولقد شربت من المدامة بعدما   ركد الهواجر بالمشوف المعلم
٤٣- بزجاجة صفراء ذات أسرة   قرنت بأزهرها في الشمال مفدم

٤٤- فإذا شربتُ فإنني مستهلك	مالي وعِرْضي وافرٌ لم يُكْلَمِ
٤٥- وإذا صَحَوْتُ فما أُقصر عن ندي	وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي

وهذه هي اللقطة الأولى ، يطلب الشاعر ممن يخاطبها بأن تثني عليه ، وتذكر بعض صفته التي يفاخر بها الناس ، ومن هذه الصفات :-

(١) أنه سهل سمح هين لين إذا لم يظلم .
(٢) إذا وقع عليه ظلم ، فسوف ينال ظالمه جزاء هذا الظلم .
(٣) إنه شرب الخمر ومع شربه لها لا يفقد صوابه ، فقط يفقد ماله .
(٤) إنه كريم ولا يقصر في هذا الجانب .

لقد اشتملت هذه اللقطة على صورة لرجل جمع بين الشجاعة والوداعة وشرب الخمر وإكرام الضيف ، وفي سائر اللقطات الأخرى ركز الشاعر على عنصر واحد من عناصر هذه اللقطة ، وهو عنصر الشجاعة .

****

استغرقت اللقطة الثانية بيتين من القصيدة هما قول الشاعر :-

٤٦- وحليل غانية تركت مجدلاً	تمكو فريصته كشدق الأعلم
٤٧- سبقت يداي له بعاجل طعنة	ورشاش نافذة كلون العندم

ويلفت النظر أن الشاعر يتحدث عن قتله لرجل قال عنه إنه (حليل غانية) ، فلماذا ؟ هل هذه رسالة تهديد موجهة إلى عبلة تنقلها إلى حليلها ؟ أم أن هذا أحد أحلام الشاعر ؟ إذ يحلم بأنه سوف يقتل حليل غانية ، والغانية عبلة ، فهو يحلم بأنه سوف يقتل حليلها .

بعد هذا التهديد ، يضع الشاعر ملامح اللقطة الثالثة ، والتي تظهر شجاعة الشاعر ليتسق هذا مع التهديد السابق ، ويظهر مدى تعلقه بعبلة ومكانتها عنده من ناحية أخرى ، وهذا أيضاً يتفق مع فكرة التهديد ، إنه يهدد بقتل حليلها أو يحلم بذلك ، في الوقت الذي يظهر مكانتها في قلبه ، إذ يقول الشاعر في هذه اللقطة :-

٤٨- هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ	إن كنتِ جاهلةً بما لم تَعلمي
٤٩- إذ لا أزالُ على رِحالة سابحٍ	نَهْدٍ تَعاوَرُهُ الكُماةُ مكلَّمِ
٥٠- طَوْراً يُجرَّد للطِّعان وتارةً	يأوي إلى حصدِ القِسيِّ عرمرمِ
٥١- يُخبِرْك من شهد الوقيعةَ أنني	أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنمَ
٥٢- ولقد ذكرتُكِ والرِّماحُ نواهلٌ	مني وبيضُ الهند تقطُرُ من دمي
٥٣- فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها	لمعت كبارق ثغرِك المتبسِّمِ

يؤكد الشاعر فكرة التهديد أو الحلم وذلك في البيت الأول من هذه اللقطة :-

٤٨- هَلاّ سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلةً بما لم تَعلمي

منذ لحظات يقول (أثني علي بما علمت) ويقول (إن كنت جاهلة بما لم تعلمي) . ولا تناقض في هذا، فإن كانت تجهل أنه جاد في تهديده ، فلتسأل من تشاء حتى الخيل ، فكل القوم يعرفون أنه إذا قال فعل ، ثم يشرح لها دوره على ظهر جواده ، ثم يحيلها مرة أخرى على الآخرين لثقته بأنهم سوف يشهدون له:

٥١- يُخبرْك من شهِد الوقيعةَ أنني أغشى الوَغى وأعِفُّ عند المغنَم

وهذا خلقه وطبعه ، وأخيراً يحدثها عن مكانتها في قلبه ، إنه ترغيب وترهيب ، أو وعد ووعيد ، أو إغراء وتخويف ، يقول :-

٥٢- ولقد ذكرتُك والرِّماحُ نواهِلٌ مني وبيضُ الهند تقطُرُ من دَمي

في هذا الموقف الذي ينسى الإنسان فيه الدنيا بما فيها ، يتذكر الشاعر حبيبته ، بل أكثر من هذا إنه يقول : -

٥٣- فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

لقد فشل في تقبيل عبلة ، فود تقبيل السيوف التي أشبهت فاها !!.

****

في اللقطة الرابعة يتحدث الشاعر عن جولة أخرى من جولاته في المعركة ، إذ يقول :-

٥٤- ومُدَجَّجٍ كرِه الكماةُ نِـزالَـه لا مُمْعِنٍ هرباً ولا مُستَسلِـم
٥٥- جادت يداي له بعاجِـل طَعنة بمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكعوبِ مقـوَّم
٥٦- برحيبةِ الفرْغين يهدي جَرْسُها بالليل مُعتَسَّ الذئاب الضُـرَّم
٥٧- فشككتُ بالرمح الأصَمِّ ثيابَـه ليس الكريمُ على القنا بمُحرَّم
٥٨- فتركتُهُ جَزَرَ السِّبـاعِ يَنُشْنـه ما بين قُلَّـةِ رأسِـه المِعْصَـم

هذه اللقطة تطوير وتفصيل للقطة الثانية التي ضمت البيتين رقم (٤٦،٤٧) ، إذ جمع في هذين البيتين ما فصله في الأبيات الخمسة .

تأتي هذه اللقطة في إطار فخر الشاعر بدوره في ميدان القتال ، وإظهار شجاعته في الحروب ، إذ يتحدث(ومدجج كره الكماة نزاله) فنازله الشاعر ، ووصف ما فعله به قائلاً (جادت يداي له بعاجل طعنة)، وفي اللقطة الثانية استخدم الشاعر الفعل (سبقت) ، وهنا استخدم (جادت) ، إلا أن النتيجة واحدة ، هناك (تركت مجدلاً تمكو فريصته كشدق الأعلم) وهنا :-

فتركتُه جَزَرَ السباعِ يَنُشْنه ما بيـن قُلَّـةِ رأسِـه المِعْصَـم

اللقطة الخامسة امتداد للقطة الرابعة يواصل فيها الشاعر فخره بشجاعته فيقول :-

٥٩- ومِشَكِّ سابغةٍ هتكتُ فروجَها بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

٦٠- رَبِذٍ يداهُ بالقداح إذا شتا هتّاك غايات التِّجار مُلَوَّم

٦١- لما رآني قد نزلتُ أريده أبدى نواجذَهُ لغير تبسُّم

٦٢- فطعنتُه بالرُّمح ثم علوتُه بمهنَّدٍ صافي الحديدة مِخذم

٦٣- عهدي به مدَّ النهار كأنَّما خُضِبَ البَنان ورأسُهُ بالعظلم

٦٤- بَطَلٌ كأنَّ ثيابَهُ في سَرْحَةٍ يُحذى نِعال السِّبتِ ليس بتَوْأم

يتحدث الشاعر عن إحدى جولاته ، فيقول إنني قطعت درعاً وخرقتها فأظهرت بطلاً يحمي حقيقته ، معلم ، يجيد ضرب القداح ، كثير شراب الخمر ، فلما رآني أريده كشر عن أنيابه ، لكنني لم أمهله فطعنته طعنة برمحي ثم ضربته ضربة بالسيف ، لقد كان بطلاً ذات مواصفات خاصة .

ويلاحظ إسهاب الشاعر في وصف أعدائه ، الذين أجهز عليهم ، وإظهار قوتهم ، وهذا في حقيقته إظهار لقوة الشاعر ، لأن هناك فرق بين من يقتل بطلاً مغواراً ، ومن يقتل شخصاً لا يجيد فنون القتال .

اللقطة السادسة تتحدث عن المحبوبة التي حلت لغيره ، وحرمت عليه إذ يقول :-

٦٥- يا شاةَ ما قَنَصٍ لمن حلَّت له حرمت عليَّ وليتها لم تَحرُم

٦٦- فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي فتجسَّسي أخبارَها ليَ واعلمي

٦٧- قالتْ رأيتُ من الأعادي غِرَّةً والشَّاةُ ممكنةٌ لمن هو مُرتَم

٦٨- وكأنَّما التفتت بجيد جدايةٍ رشأ من الغزلان حُرٍّ أرثم

لقد حلت لغيره وحرمت عليه وليتها - التي للتمني - لم تحرم ، وهل تنفع شيئاً ليت ؟ إلا أنه يحاول ، ولكنها محاوله يائسة فيرسل جاريته ، لتتجسس أخبارها ، وجاءته بالرد إذ قالت (رأيت من الأعادي غرة) أي أن هناك إمكانية الوصول إلى المحبوبة ، فالشاة ممكنة لمن هو مرتم . وتصف الجارية التفات المحبوبة وجيدها بأنه جيد ظبي (رشأ) في شفته بياض ويلاحظ استخدام لفظة (الأعادي) في هذا السياق ، كما يلاحظ استخدام كلمة (حر) . فالحرية هي مشكلة الشاعر الحادة التي يعاني منها .

****

اللقطة السابعة يتحدث فيها الشاعر عن أولئك الذين ينكرون فضله ولا يشكرون صنيعه ، وينعي عليهم هذا التصرف ، إنهم ينكرون دوره في الحروب ، ولا ينزلونه منزلته ، لذلك يرد عليهم بأنه قد سمع وصاة عمه بالضحى ، وحفظها ، ووعاها في ذلك الموقف العصيب ، وفي حومة الموت التي تتمغم فيها الأبطال ، إذ يتقون الأسنة بالشاعر . إنها حلقة أخرى من حلقات الحديث عن البطولة

والشجاعة . إذ يقول الشاعر :-

٦٩- نبئت عمراً غير شاكر نعمتي	والكفر مخبثة لنفس المنعم
٧٠- ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى	إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم
٧١- في حومة الموت التي لا تشتكي	غمراتها الأبطال غير تغمغم
٧٢- إذ يتقون بي الأسنة لم أخم	عنها ولكني تضايق مقدمي

****

في اللقطة الثامنة والأخيرة يصور الشاعر مغامرة من مغامراته في الحروب يبدأها من بيت يركز فيه على معنى السواد الذي يردده ويكرره كثيراً في المعلقة إذ يقول :-

٧٣- ولقد هممت بغارة في ليلة | سوداء حالكة كلون الأدلم

وأنه قد هم بهذه الغارة ، في تلك الليلة عندما سمع نداء مرة وابني ربيعة !

٧٤- لما سمعت نداء مرة قد علا | وابني ربيعة في الغبار الأقتم
٧٥- ومحلم يسعون تحت لوائهم | والموت تحت لواء آل محلم

عندها أيقن الشاعر أنها سوف تكون حرباً ضروساً ، ولقاءً عصيباً ، إذ يقول :-

٧٦- أيقنت أن سيكون عند لقائهم | ضرب يطير عن الفراخ الجثم

عندئذٍ بدأ دوره في المعركة ، وزاد حماسه عندما دعي إلى القتال ، فهذا اعتراف من المجتمع بفروسيته، وقوته . إذ يقول :-

٧٧- لما رأيت القوم أقبل جمعهم | يتذامرون كررت غير مذمم
٧٨- يدعون عنتر والرماح كأنها | أشطان بئر في لبان الأدهم
٧٩- مازلت أرميهم بثغرة نحره | ولبانه حتى تسربل بالدم
٨٠- فازور من وقع القنا بلبانه | وشكا إلي بعبرة وتحمحم
٨١- لو كان يدري ما المحاورة اشتكى | ولكان لو علم الكلام مكلمي
٨٢- ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها | قيل الفوارس ويك عنتر أقدم

ولقد كان إحساس الشاعر بذاته منفجراً لطبيعة الفاس فيه ، ولنتأمل قوله (يدعون عنتر) ، ويلفت النظر أن الجملة التالية (حال) ، فالناس يدعون عنتر في وقت اشتد فيه القتال بالرماح ، إنه وقت ينادى فيه من يصلح له ، لذلك جاء تعليقه الأخير :-

وَلَقَدْ شَفَى نَفسي وأبرأ سُقمَها قِيلُ الفوارسِ ويكَ عنترَ أَقدمِ

فالاعتراف بدوره شفاء لنفسه .

أيضاً يلاحظ في قول الفوارس (أقدم) ، متى هذا ؟ يجيب الشاعر :-

٨٣- والخيلُ تقتحِمُ الخَبارَ عوابِساً ما بين شَيظَمةٍ وأجرد شيظم

في وسط هذا الجو المشحون بالحرب ، يتحدث الشاعر عن فراقه لمحبوبته قائلاً :-

٨٤- ذُلُلٌ رِكَابِي حَيْثُ شئتُ مُشايعي لُبِّي وأحفِــزُه بِأمْــرٍ مبــرمِ
٨٥- إنِّي عَدَاني أنْ أزورَكِ فاعلمي مَا قَدْ عَلِمْتِ وَبَعْضُ مَا لم تعلمــي
٨٦- حَالَتْ رماحُ ابني بغيضٍ دونَكم وَزَوَتْ جِواني الحربُ مَنْ لَمْ يَجْرِمِ

ويستطرد في الحديث عن علاقته بابني بغيض أو ابني ضمضم إذ يقول :-

٨٧- ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تدر للحربِ دائرةٌ على ابني ضمضمِ
٨٨- الشّــاتمي عِرْضي ولم أشتمهما والنــاذرين إذا لقيتُهمــا دمــي
٨٩- إن يفعــلا فــلقد تركتُ أباهما جزرَ السباعِ وكلِّ نسـرٍ قشعــمِ

ولقد استعان عنترة على تكوين هذه الصورة باللون والصوت والحركة ، فالألفاظ الدالة على اللون مثل قوله (صفراء - أزهر - بيض - دمي - لمعت - بارق - خضب - العظلم - ســوداء - حالكــة - كلون الأبلم - الأدهم) ، واستخدم ألفاظاً أخرى معبرة عن الصوت ودالــة عليــه مثــل (يخــبرك - نكرتك- جرسها - قالت - نبئت - تشتكي - تغمغم - يتذامــرون - يدعــون - شــكا - تحمحــم - اشتكى- الكلام - مكلمي) ، كما استخدم ألفاظاً دالة على الحركة مثل (تمكو - كررت - أرميهــم - تقتحم - تدر) ، كما استعان بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة والكناية ، لتساعد في توضيــح هــذه الصورة الكلية وإبرازها لدى المتلقي ، فمن التشبيه قوله :-

١- مُــرٌ مَــذَاقَتُهُ كطعــمِ العلقمِ .
٢- تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأعْلَمِ .
٣- ورشَاشِ نَافذةٍ كلَوْنِ العَنْـدَمِ .
٤- سَوْدَاءَ حَالِكَةٍ كلــونِ الأبْلَــمِ .
٥- والرِّمَاحُ كأنّها أشْطَانُ بِئرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ

ومن الكنايات التي استعان بها الشاعر في توضيح هذه الصورة قوله :-

١- بَطَــل كأن ثِيَابَــه في سَرْحَةٍ . كناية عن ضخامة هذا الرجل .

٢- يَا شَاةَ ما قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ له . كنايـــة عــن المــــــــرأة .

٣- إذ يتّقــون بي الأسنـــّـة . كناية عن إقدامه وشجـاعتــه .

٤- إذ لا أزالُ على رحالة سابح .

كناية عن مداومته لركوب الخيل من ناحية ، وكنى عن الحصان بقوله (سابح) من ناحية أخرى .

٥- برحيبة الفرعين يهدي جرسها . كنـــايــة عن اتســاع الطعنة .

ولقد استخدم الشاعر الاستعارة في توضيح الصورة ، ومن الاستعارات التي استخدمها قوله :-

١- فإذا ظلمتُ فإن ظلمي باسلٌ مُرٌ مذاقته كطَعَمِ العلقمِ

فقد جعل الظلم مراً ، وباسلاً ، على سبيل الاستعارة .

٢- هَلاّ سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ . فقد جعل الخيل تسأل وتجيب عن السؤال .

٣- وشكا إليّ فجعل الحصان يشكو

٤- لو كان يدري ما المحاورة اشتكى .

ويلاحظ على تكوين الصورة عند عنترة ما يلي :-

١- التركيز على اللون الأسود ، وقد ظهر من خلال الصفحات السابقة ، ولوع الشاعر بهــذا اللـــون ، كما ظهرت أسباب اهتمام الشاعر بهذا اللون .

٢- الأحساس بالرق لم يفارق الشاعر على مدار الصورة .

٣- حديث الشاعر عن الفخر والشجاعة يمكن أن يفهم في إطار عجزه عن الوصول إلـــى محبوبتــه ، ومكونات الصورة عند عنترة في هذا المقطع أظهرت هذا واضحاً وجلياً .

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

(٥) التحليل البياني لمعلقة الحارث بن حلزة :-

يبدأ الحارث بن حلزة قصيدته بالوقوف على الأطلال ، وكغيره من شعراء المعلقات الذين وقفوا على الأطلال ، يصف المكان ويحدده جغرافياً تحديداً لافتاً للنظر ، وذلك لأسباب سبق الحديث عنها إلا أنه يقرر حقيقة ينبغي الوقوف أمامها وذلك في قوله :-

- لا أَرَى مَنْ عَهِدتُ فيها فأَبكي الـ ـيومَ دَلْهاً وَما يرُدُّ البُكَـاءُ

(وما يرد البكاء) حقيقة توصل إليها الشاعر ، وهو يختلف في ذلك مع طرفة حيث يقول :-

- لِخَولَةَ أَطـلالٌ بِبُرقَـة ثَهْمَـدِ ظَلِلتُ بها أَبكي وأَبكي إِلى الغَدِ

ومع امرئ القيس في قوله :-

- قِفا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبيبٍ ومَنزِلِ بسِقْطِ اللِّوى بَينَ الدخولِ وحَومَلِ

فالبكاء عند الحارث غير مجد .

الأمر الثاني الذي يلاحظه المتلقي عند الحارث هو الحديث عن النار إذ يقول :-

٦- وبِعينيـك أَوقَـدَتْ هِندُ النّا رَ أَخيراً تُلْوِى بها العَليـاءُ
٧- أَوقَدَتْها بين العَقيقِ فشَخصَيـ ـنِ بعُودٍ كما يَلُوحُ الضّياءُ
٨- فتنوّرتُ نارَهـا من بعيـدٍ بخَزَازٍ هيهاتَ مِنكَ الصِّلاءُ

فهل كان الشاعر يوطئ بالحديث عن النار لحديثه عن الحرب والفخر ؟ لعل الشاعر كان يقصد إلى هذا، فالحديث عن الفخر والحرب لب القصيدة ، والدافع إلى إنشادها .

الأمر الثالث ، والذي يشترك فيه الحارث بن حلزة مع عمرو بن كلثوم ، ندرة الصور ، يستوى في هذا الأمر الصور الكلية والصور الجزئية على السواء . ولعل هذا الأمر يرجع إلى طبيعة القصيدتين ، وظروف إنشادهما ، وليس معنى هذا أنه لا توجد صور على الإطلاق ، بل هناك بعض الصور ، مثل التشبيه في قوله :-

٧- أَوقَدَتْها بين العَقيقِ فشَخصَيـ ـنِ بعُودٍ كما يَلُوحُ الضّياءُ

والاستعارة في قوله (فأبكي اليوم دلها وما يرد البكاء) . فقد أسند الرد إلى البكاء

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

استغرق حديث الحارث عن الناقة ستة أبيات وهي قوله :-

٩- غَيْرَ أنّي قَدْ أستَعِينُ الهَـــــ   ـمّ إذَا خَـفَّ بالثّـوِيّ النّجـاءُ
١٠- بزَفُـــوفٍ كأنّهـا هِقلـــةٌ أُ   مّ رِئـالٍ دَوّيّــةٌ سَقْفَـــــاءُ
١١- آنَسَتْ نَبـْأَةً وأفـزَعَهَا القَـــ   ـنّاصُ عَصْراً وقد دنا الإمساءُ
١٢- فَتَرى خلفَهَا مِنَ الرَّجْعِ والوقْــ   ـــعِ مَنِينـاً كأنّــه أَهبــــاءُ
١٣- وطِراقـاً مِنْ خَلفِهنّ طـــراقٌ   ساقطاتٌ تُلوِي بها الصّحـــراءُ
١٤- أتلَهّى بها الهَـوَاجِـرَ إذْ كُــــ   ـــلُّ ابنِ هَـمٍّ بَلِيّـــةٌ عَميــاءُ

إذ يرسم الشاعر صورة لناقته تظهر فيها مسرعة ، وتشبه في سرعتها نعامة أحست بصوت الصيادين ، وقد دنا الإمساء ، فأسرعت لسببين :- الأول الخوف من هؤلاء الصيادين ، والثاني لهفتها على أبنائها ، فمن يراها وهي تعدوا يشاهد غباراً رقيقاً دالاً على شدة سرعتها كما يرى أطباق نعلها قد قطعها وأبطلها قطع الصحراء ووطؤها .

فالصفة الأساسية التي يركز عليها الشاعر في ناقته هي السرعة . واستعان على هذا ببعض الصور الجزئية مثل التشبيه في قوله :-

- بِزَفوفٍ كأنّها هِقلةٌ أمّ رِئالٍ .
- مَنِينـاً كأنّــه أَهبــاءُ.

كما استخدم الاستعارة في قوله (زفوف) ، فالزفيف إسراع النعامة في سيرها ، استعاره الشاعر هنا للناقة .

وكذلك في قوله (إذا خف بالثوى النجاء) إذ أسند الشاعر فعل الخف إلى النجاء . واستعان بالكناية في البيت الثاني عشر إذ كنى عن سرعتها بما يراه الرائي خلفها في قوله :-

١٢- فَتَرى خلفَهَا مِنَ الرَّجْعِ والوقْــ   ـعِ مَنِينًا كأنّهُ أَهباءُ

هذه صورة جزئية أوردها الشاعر في إطار صورة كلية رسمها . لناقته استعان فيها باللون والحركة والصوت ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : (زفوف - إذا خف بالثوى النجاء - تلوي) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (آنست نبأة - أفزعها - طراقاً من خلفهن طراق) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : (الإمساء - أهباء) .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

على مدى سبعين بيتاً من أبيات المعلقة يفخر الشاعر بقومه ، يذكر حروبهم ويعدد انتصاراتهم ، ويذكر الناس بتاريخهم ، ولا غرور في هذا ، فالهدف من إنشاد هذه المعلقة هو الفخر ، فلا غرابة في أن يكون أكثر أبياتها حديثاً عن الفخر .

يقدم الشاعر لحديثه عن الفخر بقوله :

١٥- وأتانا عن الأراقم أنبا	ءٌ وخطبٌ نُعنَى به ونُساءُ
١٦- أنَّ إخواننا الأراقم يغلو	نَ علينا في قيلهم إحفاءُ
١٧- يخلطون البريءَ منا بذي الذنـ	ـبِ ولا ينفعُ الخليَّ الخلاءُ
١٨- زعموا أن كلَّ من ضربَ العيـ	ـرَ موالٍ لنا وأنّا الولاءُ
١٩- أجمعوا أمرهم بليلٍ فلما	أصبحوا أصبحت لهم ضوضاءُ
٢٠- من منادٍ ومن مجيبٍ ومن تصـ	ـهالِ خيلٍ خلالَ ذاك رُغاءُ

يقدم الشاعر بهذه المقدمة التي يتهم فيها الأعداء بالظلم والحيف ، إذ ينظرون إليهم جميعاً وكأنهم مذنبون مخطئون . لا يفرقون بين برئ ومذنب ، كما زعموا ظلماً – أيضاً – أن كل من صنع شيئاً موال لقوم الشاعر وعشيرته . لذلك أجمعوا أمرهم بليل وظهر هذا في الصباح مع ضوضائهم وضجيجهم

ثم يتوجه بعد ذلك بحديثه إلى من وشى بهم عند عمرو قائلاً :-

٢١- أيها الناطقُ المرقِّشُ عنا	عند عمروٍ وهل لذاك بقاءُ
٢٢- لا تخلنا على غرائك إنا	قبلُ ما قد وشى بنا الأعداءُ
٢٣- فبقينا على الشناءةِ تنميـ	ـنا حصونٌ وعزةٌ قعساءُ
٢٤- قبلَ ما اليوم بيّضتْ بعيونِ الـ	ـناسِ فيها تغيُّظٌ وإباءُ

وكأنه يسخر بوشايته عند الملك (هل لذاك بقاء) ، فالملك يعلم أن هذه الوشاية كذب ، ولا تظننا أيها الواشي أننا متذللون ، فبغض الناس لنا وأغرائهم الملوك بنا ،يرفع درجتنا وشأننا ، ويوطد عزتنا التي أعمت عدونا .

وقد استخدم الشاعر بعض الصور الجزئية في هذا الحديث ، وذلك مثل الكناية في قوله : (بيضت بعيون الناس) فبياض العيون كناية عن ذهاب البصر .والاستعارة في قوله :(تنمينا حصون) ، إذ أسند فعل النمو إلى الحصون . في البيت الخامس والعشرين يذكر الشاعر الناس بصلابة قومه وعدم تأثرهم بالأحداث التي يرميهم بها الزمان ، ثم يؤكد هذا المعنى في البيت السادس والعشرين إذ يقول :-

٢٥- وكأنَّ المنونَ تردِي بنا أرْ	عنَ جوناً ينجابُ عنه العماءُ
٢٦- مُكفهرّاً عن الحوادث لا ترْ	تُوهُ للدهرِ مؤيدٌ صمّاءُ

ويلاحظ تشبيه قوته بالجبل الأسود الذي يشتد صلابة كلما رمته الحوادث والدواهي بمصائبها .

رقيمة هذه الاستعارة في هذا السياق إنها جمعت ما بين الصلابة والســـواد وشــدة العبــوس ، واللون الأسود بطبيعته مخيف ، فكيف إذا كان أسود عابساً وصلباً في نفس الوقت ، وكأن الشاعر يريد أن يلقي الإحساس بالخوف في قلب متلقيه ، مستخدماً هذه الصور المعبرة والموحية .

يتوجه الشاعر بحديثه إلى أعدائه قائلاً :-

٢٧- أَيَّمَــا خُطَّــةٍ أَردتُــم فــأَدُّو ... ها إِلينا تَمشِي بها الأَمــلاءُ

٢٨- إِن نَبَشْتُم ما بينَ مِلحَةَ فالصَّــا ... قِبِ فيه الأمواتُ والأَحيــاءُ

٢٩- أَوْ نَقَشتُمْ فالنَّقشِ تَجشَمُــه النــا ... سُ وفيه الصَّلاحُ والإِبــراءُ

٣٠- أَوْ سَكَتُم عَنَّا فكنَّا كَمَنْ أَغــ ... ــمَضَ عَيْنًا في جفنِها أَقذاءُ

٣١- أَو مَنَعتم ما تُسأَلونَ فمَــن حُــ ... ــدِّثتُمــوهُ لَــهُ علينا العَلاءُ

٣٢- هلْ عَلِمتمْ أَيَّامَ يُنتَهَــبُ النَّــا ... سُ غِــواراً لكلِّ حيٍّ عُواءُ

....

٤٠ - فاترُكُوا البغيَ والتَّعدِّي وإِمَّــا ... تَتَعاشَوْا ففي التَّعاشِي الــدَّاءُ

٤١- واذكروا حِلفَ ذي المَجازِ وما قُــ ... ــدِّمَ فيه العُهودُ والكُفــلاءُ

٤٢- حذَرَ الخَوْنِ والتَّعدِّي وهلْ يَنــ ... ــقُضُ ما في المَهارِقِ الأَهواءُ

٤٣- واعْلَمُوا أَنَّنا وإِيــاكُــمْ فيــ ... ــمَا اشترطنا يومَ اختلفنا سَواء

يذكر الشاعر أن قومه أهل حكومة بين الناس ، وأنهم أصحاب رأي سديد في الفصل في الخصومـــات والقضاء في المشكلات ثم يذكر عدوه ببعض المواقف ، ومنها عدم ثأر بني تغلب لقتلاهــا ، وأن قــوم الشاعر قد ثأروا لقتلاهم ، وأطلق لفظ الأحياء على القتلى الذين ثُئر لهم ، والأموات على القتلى الذين لم يُثأر لهم ، وإن حاولتم البحث والإستقصاء ستعرفون أن الذنب ليس ذنبنا ، وإنما هو ذنب تغلــب ، وإن أعرضتم عن ذلك أعرضنا مع إضمارنا الحقد عليكم ، وإن منعتم ما سألناكم من المهادنه فنحن قادرون على لقائكم ، ولقد علمتم تاريخنا في الحروب ، ثم يتوجه بالنصيحة إلى أعدائه بعدم البغي والتعـــدي ، وإن حاولوا تجاهل والقهم ، ففي هذا يكون البلاء العظيم ، ويذكرهم بالعهد الذي كان بينهم ، وما قــدم فيه من الكفلاء ، لقد عقد هذا الحلف حتى لا تتعدى قبيلة على أخرى ، ولا تخون قبيلة قبيلة أخــرى ، لقد كنا سواء في تلك الشروط التي اتفقنا عليها .

تخلل خطاب الشاعر بأعدائه سبعة أبيات من البيت الثالث والثلاثيـــن وحتـــى البيـــت التاســـع والثلاثين ، فخر فيها الشاعر على عدوه ، وذكر المنذر بن ماء السماء في قوله :-

٣٧- فَمَلَكْنا بذلك الناسَ حتّى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ مَلَك المنذرُ بنُ ماءِ السَّماءِ

ثم راح يثني على هذا الملك ويمدحه .

ولقد استعان الشاعر بصور جزئية كالتشبيه في قوله (فكنا كمن أغمض عيناً في جفنها أقذاء)، كما استعان بالكناية في قوله :-

- فالنقش تجشمه الناس وفيه الصلاح والإبراء
- لا يُقيمُ العزيزُ بالبلدِ السَّـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـهلِ ولا ينفعُ الذليلَ النَّجاءُ

 كناية عن أن الشر كان شاملاً ، والبلاء كان عاماً ، لم يسلم العزيز منه ولا الذليل .
- فيه الأموات والأحياء ، حيث كنى بالأموات عن القتلى الذين لم يثأر لهم ، وبالأحياء عن القتلى الذين ثئر لهم .
- فكنا كمن أغمض عيناً في جفنها أقذاء ، كناية عن الضغائن .

والاستعارة في قوله :-(لكل حي عواء) فالعواء صوت الذئب ، استعاره الشاعر للضجيج والصياح .
- (ففي التعاشي الداء) .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

يوبخ الشاعر أعداءه ويعيرهم في في الابيات الآتية :-

٤٤- أَعلينـا جُناحُ كِنـدةَ أن يَغـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـنمَ غازيهمُ ومنّـا الجـزاءُ
٤٥- أم علينا جَرَّى حنيفـةَ أو مـا ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ جمّعتْ من مُحاربٍ غبـراءُ
٤٦- أم جَنايا بني عَتيقٍ فمنْ يَغـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـدر فإنا مِنْ حَربِهـم بُـرآءُ
٤٧- أمْ علينا جَرَّى العِبادِ كما نِيـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـطَ بجوزِ المحمَّلِ الأعبـاءُ
٤٨- أمْ علينا جَرَى قُضاعةَ أمْ ليـْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـسَ علينا ممّا جنَـوْا أنـداءُ
٤٩- ليْسَ منّا المضرَّبونَ ولا قيـْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـسٌ ولا جَندلٌ ولا الحـدّاءُ
٥٠- أم علينا جَرَّى إيادٍ كما قيـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـلَ لطَسْمٍ :أخـوكمُ الأبّـاءُ
٥١- عنتاً باطلاً وظلماً كمـا تعـ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ـترُ عن حجرة الربيض الظِّباءُ

إذ يقول :- هل علينا جريرة كندة التي غزتكم يا بني تغلب ولم تقدروا على ردها ، أم علينا جناية بني حنيفة ، أم جنايات الصعاليك ، أم علينا جنايات بني عتيق ، أم جنايات العباد الذين غزوكم أيضاً ولم تستطيعوا الثأر منهم ، وأن نتحمل نحن جنايات قضاعة وذنبهم ، ثم يعيرهم بالمضربين وقيس وجندل والحداء سادة من بني تغلب أثاروا الفتن فقتلوا بأمر المنذر الثالث [1] ، ويعلق على هذا الأمر بقوله

[1] ديوان الحارث بن حلزة – جمعه وحققه وشرحه الدكتور أميل بديع يعقوب – دار الكتاب العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩١ – ص٣٧.

(عننا باطلاً) ، فتحملنا بأخطاء غيرنا أمر باطل وغير صحيح .

وقد استعان الشاعر بصورة جزئية كالتشبيه في قوله :-

٤٧- أمْ علينا جرّى العباد كما نيـ	ـط بجوز المحمّل الأعباءُ
٥٠- أمْ علينا جرّى إيادٍ كما قيـ	ـل لطسْم : أخوكمُ الأبّاءُ
٥١- عنناً باطلاً وظلماً كما تعـ	ـتر عن حجرة الربيض الظّباءُ

يتابع الشاعر بعد ذلك تعيير بني تغلب بانكساراتهم أمام عدوهم ، فيذكرهم بغزوة قام بها ثمانين رجلاً من بني تميم على بعض من بني تغلب ، فأحدثوا فيهم قتلاً ثم عادوا بنهاب وإبل كثيرة . يسجل الشاعر هذا في قوله :-

٥٢- وثمانون من تميم بأيديهم	رماحٌ صُدورُهنّ القضاءُ
٥٣- لمْ يَخلّوا بني رزاحٍ ببرقا	ءِ نطاعٍ لهمْ عليهم دُعاءُ
٥٤- تركوهمْ مُلحّبين فآبوا	بنهابٍ يَصمّ فيه الحُداءُ
٥٥- وأتوهمْ يسترجعون فلمْ تر	جعْ لهمْ شامةٌ ولا زهراءُ
٥٦- ثمّ فاءُوا منهمْ بقاصمة الـ	ـظّهر ولا يبرّدُ الغليلَ الماءُ
٥٧- ثمّ خيلٌ من بعد ذاك مع الـ	ـغلاّق لا رأفةٌ ولا إبقاءُ
٥٨- ما أصابوا من تغلبيٍّ فمطلّو	لٌ عليهِ إذا تولّى العفاءُ

رسم الشاعر صورة لهوان بني تغلب ، أحد جوانبها انكسارهم أمام الثمانين فارساً الذين غزوهم ، والجانب الآخر انكسارهم أمام خيل الغلاق ، والغلاق رجل من بني يربوع بن حنظلة [1] ، كان على هجائن النعمان بن المنذر الأكبر ، وكان أغار على بني تغلب فقتل فيهم .

واستعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية مثل الكناية في قوله :-

- صُدورُهنّ القضاءُ ... كناية عن الموت .
- يَصمّ فيها الحُداءُ ... كناية عن كثرة الإبل التي ساقوها .
- فلم ترجعْ لهمْ شامةٌ ولا زهراءُ ... كناية عن عدم رجوع النهاب .
- ثمّ فاءُوا منهمْ بقاصمة الظّهر ... كناية عن عظمة المصيبة التي أصابت بني تغلب .

xxxxxxxxxxxxxxxxxx

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٤٨٧ .

على مدى ستة وعشرين بيتاً ، وهي الأبيات الأخيرة من المعلقة بمدح الشاعر الملك عمرو بن هند ، ويوضح علاقة قبيلته التاريخية بالملك ، وسوء علاقة بني تغلب به ، إذ يقول :-

٥٩- كَتَكاليفِ قومِنا إذ غزا المنْـ ... ـذِرُ هَلْ نحنُ لابنِ هندٍ رِعاءُ

يتحدث الشاعر عن رفض بني تغلب عمرو بن هند وقولهم (أرعاء نحن) ثم دخولهم تحت طاعته عنوة ، بعدها يمدح عمرو بن هند قائلاً :-

٦٠- إذْ أَحلّ العلاةَ قُبّةَ مَيْسُـو ... نَ فأدنى ديارِهم العَوصاءُ

٦١- فتأوّتْ لهم قراضِبةٌ مِـنْ ... كُلِّ حَيٍّ كأنّهُمْ ألقاءُ

٦٢- فهداهُمْ بالأسودَينِ وأمْرُ اللـ ... ـهِ بَلْغٌ يَشقَى به الأشقياءُ

٦٣- إذ تَمَنَّونهمْ غُروراً فساقتهُمْ ... إليكم أُمنيَّةٌ أشراءُ

٦٤- لم يَغُرّوكمْ غُروراً ولكنْ ... يرفع الآلُ جَمْعَهُمْ والضّحاءُ

لقد استعان الشاعر ببعض الصور الجزئية كالتشبيه في قوله :(كأنهم ألقاء) ، والاستعارة في قوله : (فساقتهم إليكم أمنية أشراء) ، (يرفع الآل جمعهم والضحاء)

إن صورة المنتصر الذي قتل الملك الغساني وسبى ابنته ميسون ، وأخذها وقبتها ، وكان قد اجتمع إليه جيش عظيم من كل أحياء العرب ، قادهم ومعه زادهم من الماء والتمر ،وحين تمنى تغلب قتال هذا الجيش اغتراراً بقوتهم واعتزازاً بشوكتهم ، أتاهم هذا الجيش في وضح النهار وهم يرونه .

توجه الشاعر بحديثه إلى الواشي بهم عند عمرو بن هند موبخاً على نقل الأخبار الكاذبة عنه وعن قبيلته قائلاً : ألا ينتهي هذا عن الوشاية ويعبر عن ذلك قائلاً :

٦٥- أيّها الشّانئ المبَلّغ عَنّا ... عند عمرٍو وهلْ لذاك انتهاءُ

وبعدها يتوجه إلى الملك مادحاً مظهراً العلاقة التاريخية معه ، مفاخراً بشجاعة قومه إذ يقول :-

٦٦- مَلِكٌ مُقسِطٌ وأكملُ مَنْ يَمْـ ... ـشي ومَنْ دونَ مالَدَيه الثّناءُ

٦٧- إرَمِيٌّ بمثْله جالَتِ الجِـ ... ـنُّ فآبت لخَصْمِها الأجلاءُ

٦٨- مَنْ لَنا عِندَه مِنَ الخيْرِ آيا ... تٌ ثلاثٌ في كُلّهِنّ القضاءُ

ثم يذكر هذه الأبيات الثلاث ، فأما الآية الأولى فهي :-

٦٩- آيـةٌ : شارِقُ الشّقيقةِ إذ جا ... ءوا جَميعاً لكلّ حَيٍّ لِواءُ

وأما الآية الثانية فهي :-

٧٥- ثم حجراً أعني ابن أم قطام   وله فارسية خضراء

والآية الثالثة والأخيرة فهي :-

٧٨- وَفكَكْنا غُلَّ امرئ القيسِ عَنهُ   بَعْدَمَا طَال حَبسُه والعَنَاءُ

ويلاحظ على قصيدة الحارث ما يلي :-

(١) قلة عدد الصور في القصيدة ، وذلك بالمقارنة إلى غيرها من قصائد الشعر الجاهلي ، ولعل موضوع القصيدة كان سبباً في هذا ، فالقصيدة في الفخر ، كما أنها أمام ملك ، والفخر يناسبه الحديث المباشر ، والحديث أمام الملوك يناسبه الوضوح ، ولا يناسبه التأويلات ، لذلك جاءت الصور في قصيدة الحارث قليلة نسبياً .

(٢) إن صورة الحرب والموت تدور في مقاطع القصيدة كلها ، ولعل أيضاً موضوع القصيدة يفرض على الشاعر هذه الصور ، ولعل في حديثه عن النار[1] ما يؤيد هذا . إنها نيران العداوة والبغضاء ، التي تخلفت عن نيران الحروب المستعرة .

---

[1] راجع الأبيات رقم :- ٦ ، ٧ ، ٨ .

(٦) التحليل البياني لمعلقة عمرو بن كلثوم :-

في معلقة عمرو بن كلثوم يمكن للمتلقي أن يلمح لوحتين تكمل إحداهما الأخرى ، فأما **اللوحة الأولى** فيمزج فيها الشاعر بين الحديث عن الخمر والغزل ، وأما **اللوحة الثانية** - وهي لب القصيدة - فقد خصصها الشاعر للفخر .

استغرقت معلقة عمرو بن كلثوم - على حسب رواية ابن الأنباري - أربعة وتسعين بيتاً ، استغرقت **اللوحة الأولى** منها سبعة عشر بيتاً ، وهي بلا شك نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بعدد أبيات القصيدة ، وبما استغرقته **لوحة الفخر** فلا شك أن الموضوع الرئيسي في القصيدة هو الفخر ، ولا شك أن المدخل الذي اصطنعه الشاعر يتناسب مع هذا الموضوع ، فالشاعر يفخر بانتصارات قومه في الحروب، لذلك كان حديثه عن الخمر في مطلع القصيدة - كما سبقت الإشارة - مناسباً ، فالعلاقة بين الخمر والحرب معروفة في الشعر القديم ، وذكر إحداهما يستدعي ذكر الأخرى .

يفتتح الشاعر قصيدته بـ (ألا) التي يطلق عليها (ألا الاستفتاحية) ، ثم يوجه حديثه إلى أنثى (هبي) ، (أصبحينا) ، (لا تبقي) ، ويترك المتلقي يلهث خلفه ، فمن هذه التي يخاطبها الشاعر ؟ لكن يبدو أنه لا يهتم بالأمر ، ويظل هكذا حتى البيت السادس ، فيخاطب أنثى مرة أخرى في قوله (قفي) ثم يخادع المتلقي حين يوهمه بالإفصاح عن المخاطبة مستغلاً في ذلك أداة النداء (يا) ، لكن المتلقي لا يصل إلى شيء أيضاً ، فالشاعر ينادي ظعينة في قوله (قفي قبل التفرق يا ظعينا) ، أية ظعينة ويظل المتلقي في حيرته .

يلاحظ أيضاً على هذه اللوحة أن الشاعر قد اعتمد أسلوب الالتفات لإثارة ذهن المتلقي من ناحية، وسيلة من وسائله في إبداع الصورة من ناحية أخرى ، فعلى مدى هذه الأبيات السبعة عشر يمكن رصد مواطن الالتفات الآتية :-

في البيت الأول يستخدم الشاعر ضمير المخاطبة (هبي - أصبحينا - لا تبقي) ، وفي البيت الثاني يستخدم ضمير الغائبة (فيها - خالطها) ، ثم ضمير المتكلمين (سخينا) ، وفي البيت الثالث يستخدم ضمير الغائب (هواه - يلين) ، والغائبة (تجور - ذاقها) ، وفي البيت الرابع استخدم ضمائر المخاطب (ترى) ، والغائبة (أمرت - فيها) ، والغائب (عليه - لماله) ، وفي البيت الخامس استخدم ضمير المتكلمين (تدركنا - لنا - مقدرينا) ، وهكذا في سائر اللوحة ، يمزج الشاعر بين الضمائر معتمداً أسلوب الالتفات كإحدى وسائل التأثير في المتلقي .

يرسم الشاعر في هذه اللوحة صورة لرجل يعشق الخمر ويداوم عليها ، ويتعاطى خمراً كأنما

صنعت خصيصاً له ، وهو رجل محب عاشق كاد أن يموت حزناً لفراق المحبوبة :

فما وَجَدَتْ وجدي أمُّ سقبٍ ... أضلّتْهُ فرجّعت الحنينا
ولا شمطاءُ لم يترُكْ شقاها ... لها من تِسعةٍ إلّا جنينا

لقد أسهب الشاعر في وصف الخمر التي يحبها ويداوم عليها ، والتي يطلب من الساقية أن تسقيه إياها ولا تبقي منها شيئاً ، وهي خمر مشعشعة كأن الورس فيها فأضفى عليها لوناً متميزاً ، وعند تعاطيها بعد مزجها بالماء نكون أسخياء ، أسخياء في شربها ، وفي تقديمها لجلسائنا ، وهي خمر تنسي صاحب الهموم همومه كما تنسي البخيل بخله .

ولقد استخدم الشاعر صوراً جزئية للتعبير عن هذه الصورة وذلك مثل التشبيه في قوله :

- مشعشعة كأنّ الحُصَّ فيهــا
- وأعرضت اليمامةُ واشمخرّتْ ... كأسيافٍ بأيدي مُصلتينا
- فما وَجَدَتْ كوجدي أمُّ سقــب

كما استخدم الكناية في قوله :

- يــوم كــريهةٍ ... كناية عن الحرب لأن العرب كانت تكرهها .
- ترى اللَّحِزَ الشحيحَ إذا أُمِرّتْ ... عليه لماله فيها مُهينا

كناية عن شدة تأثير الخمر وقدرتها على تغيير سلوك البخلاء

والاستعارة في قوله :

تجور بذي اللُّبانة عن هواهُ. ... إذ أسند الفعل تجور إلى الخمر.

كما استعان على رسم هذه الصورة بعناصر الحركة واللون والصوت ، إن الألفاظ الدالة على الحركة :(هبي – تجور – أمرت – تدركنا– قفي – طالت – أعرضت – اشمخرت) ، وعلى الألفاظ الدالة على عنصر اللون : (الحص – أدماء – تربعت – الأجارع) ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (تخبرك – تخبرينا – رجعت الحنينا) .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

منذ البيت السابع عشر وحتى البيت الرابع والتسعين ، وهو آخر أبيات القصيدة ، وعلى مدى ثمانية وسبعين بيتاً . تسير القصيدة على وتيرة واحدة ، يفخر فيها الشاعر من ناحية ، ويدق طبول الحرب من ناحية أخرى، ولعل في اختيار بحر الوافر الذي يشبه إلى حد كبير (الموسيقا العسكرية) ما يدل على

إصرار الشاعر على ملء آذان المتلقي بطبول الحرب وعناصر الفخر .

البيت السابع عشر يعتبر إلى حد كبير بيتاً مفصلياً ، يعبر الشاعر من خلاله إلى **اللوحة** الثانية ، إذ يقول الشاعر في هذا البيت :-

١٧- وإنّ غداً وإنّ اليومَ رهنٌ   وَبعدَ غدٍ بما لاَ تعلمينا

إذ يوجه حديثه إلى تلك الظاعنة التي أمرها بالوقوف في قوله :-

٦- قفي قبل التفرق يا ظعينا   نخبرك اليقين وتخبرينا

إذ يخبرها في حديثه إليها بأن الأحداث مخبوءة في الغيب ، وأن الغد يأتيك بما لا تعلمين من الحوادث ، بعدها يتوجه إلى عمرو بن هند بحديثه ويخبره خبر هذه الحوادث ، والتي سوف تصل بلاشك إلى آذان المخاطبة إذ يقول :-

١٨- أبَا هِنْدٍ فلا تعجَلْ عَلينا   وَأنظِرنا نُخَبِّرْكَ اليَقينا
١٩- بأنَّا نُوردُ الرَّاياتِ بيضاً   وَنُصْدِرُهنَّ حُمْراً قد رَوينا
٢٠- وأيامٍ لنا غُرٍّ طِوالٍ   عَصَينا المَلْكَ فيها أنْ نَدينا
٢١- وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قد تَوَّجُوه   بتاجِ المُلك يَحمي المُحْجَرينا
٢٢- تَرَكْنا الخيلَ عاكِفةً عليه   مُقلَّدةً أعنَّتَها صُفُونا
٢٣- وقد هَرّتْ كلابُ الحيِّ منّا   وَشذّبنا قَتادةَ مَنْ يَلينا
٢٤- مَتَى نَنقُلْ إلى قَومٍ رَحانا   يكونوا في اللّقاءِ لها طَحينا
٢٥- يكونُ ثِفالُها شَرقيَّ سَلمَى   ولُهوَتُها قُضَاعةَ أجمَعينا
٢٦- وإنّ الضِّغْنَ بَعدَ الضِّغْنِ يبدو   عَليك ويُخرِجُ الدّاءَ الدَّفينا

لقد حاول الشاعر أن يرسم صورة يوضح فيها لعمرو بن هند شجاعة بني تغلب وبسالتهم في الحروب ، إذ يدخلون المعارك برايات بيض ويرجعون وقد رويت هذه الرايات بدماء الأعداء ، وأنهم قد عرفوا بعصيانهم للملوك وعدم تذللهم لأحد من الناس ، بل هم قتلة الملوك والسادة ، فكم من سيد تركوا الخيل عاكفة عليه ، صفونا ، لقد كسروا شوكة كل عدو يقرب منهم ، وإنهم يتطلعون إلى اليوم الذي يلتقون فيه مع عدوهم في الجانب الشرقي من سلمى ، وينصبون رحى المعركة هناك ، ويطحنون فيها قضاعة أجمعين . وهم يعرفون أن كثرة القتل تورث الحقد والبغض ، ولكن هذا قدرهم وهم على استعداد لمواجهة أحقاد الأعداء ، حينما يحاولون الانتقام .

إنها صورة المعارك الطاحنة التي يخوضها الشاعر وقبيلته ، وقد استعان الشاعر بصور جزئية

على رسم الصورة ، وذلك كالكناية في البيت التاسع عشر والبيت الثالث والعشرين ، فالكناية في البيتين عن شجاعة القوم وبسالتهم في الحروب . كما استعان بالاستعارة في قوله (وشذبنا قتادة من يلينا) حيث استعار تشذيب القتادة للضرب وكسر الشوكة .

- مَتَى نَنقُلْ إلى قَومٍ رَحانا	حيث استعار اسم الرحى للحرب
- يكونوا في اللِّقاءِ طَحينـا	استعـار الطحـن للقتـل
- يكونُ ثِفالُها شَرقيَّ سَلمَى	استعار اسم الثفال لموقع المعركة
- ولَهوتُها قُضَاعة أجمَعينا	استعار اللهـوة للقتلى

كما استعار بعناصر اللون والحركة لرسم هذه الصورة فمن الألفاظ الدالة على اللـون قولـه : (بيضاً - حمراً - غر) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (نخبرك) . ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : (نورد - نصدر - عاكفة - صفونا - شذبنا - ننقل - يبدو - يخرج)

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

في الصورة التالية يواصل الشاعر حديثه عن الفخر ، مازجاً الماضي الموروث بالحاضر الشاهد ، وعلى مدى سبعة عشر بيتاً منذ البيت السابع والعشرين وحتى البيت الثالث والأربعين راح الشاعر يصب على آذان المتلقي كلمات الفخر الممزوجة بطبول الحرب إذ يقول :

٢٧- وَرِثْنـا المجـدَ قد عَلِمَتْ مَعَدٌّ   نُطـاعِـنُ دونَه حتى يَبينـا

فالمجد عندهم موروث ، ورثه الأباء عن الأجداد ، وورثه الخلف عن السلف ، وقد شعر الذين ورثوا هذا المجد بمسئوليتهم عنه ، فاستعدوا للدفاع وبذل الأرواح دونه :

٢٨- وَنحْنُ إذا عِمادُ الحَيِّ خَـرَّتْ   عَلَى الأحفاضِ نمنع من يلينا
٢٩- ندافع عنهم الأعداء قِـدمـاً   ونحمل عنهم ما حملـونـا
٣٠- نُطاعِنُ ما تَرَاخَى النّاسُ عَنّا   وَنضرِبُ بالسُّيوفِ إذا غُشِينا

إذ يرسم الشاعر صورة لشجاعة قومه الذين يمنعون جارهم عندما تشتد الشدائد ، ويحملون عنهم دمـاء وديات عدوهم ، ثم فعل قومه في الحروب فهم يطاعنون إذا تباعد عنهم الأعداء ، ويضربون بالسـيوف إذا اقترب منهم عدوهم ، ويحدد بعد ذلك أدوات الحرب وكيفية استخدامها قائلاً :

٣١- بسُمْرٍ من قَنا الخَطِّيِّ لُـدْنٍ   ذَوابِلَ أو ببيضٍ يَعتَلينـا
٣٢- نَشُقُّ بها رُؤوسَ القَومِ شَقّاً   وَنُخليها الرِّقابَ فيختلينـا
٣٣- تَخالُ جَماجِمَ الأبطالِ فيها   وُسُوقاً بالأماعِزِ يرتَمِينـا

٣٤- نحز رؤوسهم في غير بر   فما يـدرون مـاذا يتقـونا

فأدوات الحرب التي يحددها الشاعر (سمر من قنا الخطى - لدن) ، (ذوابل) أي رماح جيدة تتحمل وطأة الحروب وصعوبتها ، وسلاح أخر هو السيوف التي يشق بها رؤوس الأعداء شقاً ، أو يطير بهـا رقابهم، فالرؤوس إما مشقوقة وإما متطايرة في عرض ميدان القتال ، وأن هذه الرؤوس كثيرة ، وأنهـا من كثرتها يخالها الرائي أحمال إبل تسقط في أماكن كثيرة الحجارة ، وأنهم لا تأخذهم بعدوهم رأفـة ، إذ يهجمون عليهم هجمة شرسة ، ويجزون رؤوسهم بلا هوادة فلا يدري هؤلاء الأعداء كيف يتقون ولا ماذا يتقون من هذه الضربات ، إنها ضربات الموت الموجعة المؤلمة .

ثم يصور الشاعر المعركة وكيف دارت رحاها ، ودور أفراد القبيلة فيها إذ يقول :

٣٥- كأنَّ سُيوفَنا فِينا وفيهم   مَخَاريقٌ بأيدي لاعبينا

٣٦- كأنَّ ثيابَنا مِنّا ومِنْهم   خُضِبْن بأرْجُوانٍ أوْطُلِينا

٣٧- إذا ما عَيَّ بالإسناف حَيٌّ   من الهَوْل المشبَّهِ أنْ يكونا

٣٨- نَصَبْنا مِثلَ رَهْوةَ ذاتَ حَدٍّ   مُحافَظَةً وكُنّا السابقينا

٣٩- بِفتْيانٍ يرون القتل مجداً   وشيب في الحروب مجرَّبينا

٤٠- حُدَيّا الناسِ كُلِّهم جميعاً   مُقارَعةً بنيهم عَنْ بَنِينا

٤١- فأمّا يومَ خَشْيتِنا عليهم   فتُصْبِحُ غارةً مُتلبِّبِينا

٤٢- وأمّا يومَ لا نَخْشى عليهم   فنُصبحُ في مَجالسنا ثُبِينا

٤٣- برأسٍ مِن بني جُشَمِ بنِ بَكْرٍ   نَدُقُّ به السُّهولةَ والحزونا

ويلاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر أراد أن يظهر قوة عدوه (كأنا سيوفنا فينا وفيهم) ، (كأن ثيابنا منا ومنهم) ، فبني تغلب (قبيلة الشاعر) لم تنتصر على عدو جبـان أو عـدو ضعيـف ، بـل انتصرت على عدو شجاع وقوي ، وهذه سيوفنا وسيوف عدونا تعمل عملها فينا وفيهم ، وهي لكثرتهـا وسرعتها وحذق الفرسان وخفتهم كأنها مخاريق بأيدي صبيان يلعبون ، وهذه آثار السيوف على الثيـاب التي صبغت باللون الأحمر ، فقد تشبعت ثيابنا وثياب عدونا بالدماء ، ثم يخصص قومه ويذكر خـبرتهم في الحروب إذا صعب التقدم فيها على الناس ، وثقل أمرها عليهم ، أتوا بكتيبة مثل جبل رهـوة ، ذات شوكة يخشى بأسها ، وكنا أصحاب السبق في هذا ، وأفراد هذه الكتيبة فتيان من قبيلتنا يرون القتل فـي الحروب شرفاً عظيماً ، وشيب لهم خبرتهم وتجربتهم في قيادة الجيوش ودحر الأعداء ، لقد جمع جيشنا بين الحماسة والخبرة ، فهل من أحد يستطيع أن يأتي بفتيان مثل فتياننا أو شيب مثلنا .

كأن الشاعر يرجع سبب الحروب إلى المحافظة على الحرم والبنين ، إننا في اليوم الذي نخشى فيه على الحرم وتلك البنين فنصبح متيقظين مستعدين للقتال ، وأما في اليوم الذي لا نخشى فيه علـى

شيء فنصبح في مجالسنا جماعات جماعات ، ثم يختم هذا الحديث بقوله (برأس من بني جشم بن بكر) أي بجيش كثير العدد ، أفراده من بني جشم بن بكر (ندق بها السهولة والحزونا) ، ندق به كل صعب وعسير ، ولا نبقى شيئاً ولا أحد إلا أغرنا عليه .

هذه إحدى الصور التي يفخر فيها الشاعر على عدوه ، بل على الدنيا كلها إن شئنا الدقة ، يمزج في هذه الصورة اللحظة الماضية واللحظة الآنية ، بين الماضي الموروث والحاضر الشاهد على عزته وعزة قبيلته ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بعدة صور جزئية كالتشبيه في قوله :

١- كأن سيوفنا ... مخاريق

٢- كأن ثيابنا خضبن بأرجوان أو طلينا

والكناية في قوله :

١- نُطَاعِنُ ما تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا	كناية عن مطاردتهم لعدوهم .
٢- ونضربُ بالسُّيوفِ إذا غُشِينا	كناية عن ثباتهم في الحروب .
٣- تَخال جَماجِمَ الأبطال فيها وسوقاً	كناية عن كثرة الجماجم المتطايرة
٤- نجزُّ رؤوسَهم في غير بِرٍّ	كناية عن عدم الشفقة على الأعداء
٥- فما يدْرُونَ ماذا يتقونا	كناية عن كثرة ما يتعرض له هؤلاء الأعداء من ضرب وطعن

كما استعان بالاستعارة في مثل قوله :-

١- نصبنا مثل رهوة ذات حد . فاستعار اسم الرهوة للكتيبة ، ثم جعل لهذه الكتيبة حداً أي شوكة .

كما استعان بعناصر اللون والصوت والحركة ، فمن الألفاظ الدالة على اللون قوله (سمر - بيض - خضبن - أرجوان - طلينا) ، ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : (خرت - تدافع - نطاعن - تراخى - غشينا - نشق - تخليها - يرتمينا - نصبنا - الإسناف) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (حدياً - ندق - عي)

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

يتوجه الشاعر بحديثه إلى عمرو بن هند لائماً ومعنفاً ، إذ يقول :-

٤٤- بأيِّ مشيئةٍ عمرو بن هندٍ نكونُ لقيْلِكم فيها قَطِينا

٤٥- بأيِّ مشيئةٍ عمرو بن هندٍ تُطيعُ بنا الوُشاةَ وتزدرينا

٤٦- تَهدّدنا وأوْعِدْنا رُوَيْداً مَتَى كُنَّا لأمكَ مَقْتَوِينا

٤٧- فإنَّ قناتنا يا عمـــرو أعيــتْ   على الأعداءِ قبلك أنْ تلينا
٤٨- إذا عضَّ الثقافُ بها اشمأزّتْ   وولّتهمْ عشوزنةً زبـونا
٤٩- عشوزنةً إذا انقلـبتْ أرنّـتْ   تدقّ قفا المثقّـفِ والجبينـا

أي شيء دعاك يا عمرو بن هند أن تجعلنا خدماً لمن وليتموه علينا ، أي شيء دعاك إلى هـذا الأمـر المحال ، ثم كيف تطيع الوشاية وتحتقرنا ، إننا لسنا ضعفاء حتى يطمع الملك فينا ، ويصغي إلى مـن يشي بما ويغريه فيحتقرنا ، رويداً رويداً يابن هند فلا تمعن في التهديد والوعيد ، فمتى كنا خدماً لأملك ؟ اقرأ ماضينا وادرسه جيداً ، سوف تجد أن قناتنا لم تلن لعدو قبلك حتى تلين لك ، فإننا لا نصبر حتـى على التوجيه والإرشاد ، فعزتنا لا يستطيع أحد أن ينال منها .

يسجل الشاعر في هذه الأبيات تعنيفه لعمرو بن هند من ناحية ، ومناعة قومه وتـأبيهم علـى عدوهم من ناحية أخرى ، بعد ذلك يعود إلى التاريخ يقلب صفحاته ، ويعرض على عـدوه ماضيـه ، مباهياً مفتخراً إذ يقول :-

٥٠- فهل حُدِّثتَ في جُشَمِ بنِ بكرٍ   بنقصٍ في خُطوبِ الأوّليـنا
٥١- ورثْنا مَجدَ علقمةَ بنِ سيفٍ   أباحَ لنا حُصونَ المَجدِ دينـا
٥٢- ورثْتُ مُهلهلاً والخيرَ منهمْ   زهيراً نِعْمَ ذُخْرُ الذاخرينـا
٥٣- وعتّـابـاً وكلثـوماً جميعاً   بهمْ نِلنا تُراثَ الأكـرمينـا
٥٤- وذا البُرَةِ الذي حُدِّثتَ عنْـهُ   به نُحْمَى ونَحمي الملـجَئينا
٥٥- ومنّا قبلَهُ السّـاعي كُليـبٌ   فأيُّ المجدِ إلا قدْ وَلينـا

وكأن الشاعر يرد على عمرو بن هند بعد أن عنفه في الأبيات السابقة ويقول له : هـل أخـبرك أحـد بنقص في جشم بن بكر ، كان في القرون الماضية والأيام الغابرة ، ثم راح يذكر عظماء قومه على مر التاريخ ، والذين ورثهم الشاعر ، ورث مجدهم وعزهم وشرفهم ، ورث ماضيهم كله ، ومـن هـؤلاء العظماء (علقمة بن سيف) الذي جعل حصون المجد مباحة لنا ، قهراً وعنوة ، بهزيمته لأقرانه وتغلبه عليهم ، كما يذكر (مهلهلاً) ويخصص ميراثه له في قوله (ورثت مهلهلاً) وذلك لعلاقة القربى بـه ، ثم يذكر (زهيراً) الذي هو خير منه ، ويذكر (ذا البرة) الذي عُرِفَ واشتُهر ، والذي حُـدِّثَ عنـه عمرو بن هند ، كما حدث عن مجده ، فهو فارس مغوار يحمي عشيرته ، ويحمي جيرانه أيضاً ، (ومنا قبله الساعي كليب) ، وهو كليب وائل المعروف ، فأي المجد إلا قد ولينا ؟ يعود الشاعر إلـى ذكـر أمجاد قومه ومآثرهم ، وصفاتهم التي يتصفون بها ، والتي امتازوا بها عن غيرهم من الناس فيقول :-

٥٦- متى نَعقِـدْ قَـرينَتنا بحبْلٍ   تَجُذُّ الحبلَ أو تَقِصِ القَرينا
٥٧- ونُوجَدُ نحنُ أمنعَهُمْ ذِمـاراً   وأوفاهُـمْ إذا عَقَـدُوا يمينا

٥٨- ونحنُ غداةَ أُوقِدَ في خزازٍ رفدْنا فوقَ رِفد الرّافدينا
٥٩- ونحنُ الحابِسون بذي أُراطى تسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدّرِينا
٦٠- ونحنُ الحاكِمُون إذا أُطِعْنا ونحنُ العازِمُون إذا عُصِينا
٦١- ونحنُ التارِكُون لِماسَخِطْنا ونحنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينا
٦٢- وكُنّا الأيْمَنِينَ إذا التَقَيْنا وكانَ الأيسَرِينَ بنُو أبينا
٦٣- فَصالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَليهِمْ وصُلْنا صَوْلَةً فيمَنْ يَلِينا
٦٤- فآبُوا بالنِّهابِ وبالسَّبايا وأُبْنا بالمُلُوكِ مُصَفَّدينا

إذ تتحدث هذه الأبيات عن شجاعة بني تغلب ، ورباطة جأشهم وصلابتهم في الحروب ، فمتى قرنوا بقوم في قتال أو جدال غلبوهم ، وقهروهم ، وهم أمنع الناس ذمة وجواراً ، وأكثر الناس عوناً لمن يحتاج عونهم ، فعندما اشتعلت نيران الحرب في خزازي ، فاق عون بني تغلب لجيرانهم كل عون، ومن مظاهر هذا العون أننا حبسنا أموالنا بهذا الموضع الذي يقال له (ذو أراطي)، حتى سفت النوق قديم النبت وأسوده ، ونحن الذين نمنع الناس من كل ما لا ينبغي لهم الدخول فيه ، فإذا كرهنا شيئاً تركناه، ولا يجبرنا أحد على قبوله ، وإذا رضينا أخذناه ولم يحل بيننا وبينه أحد ، ثم يتحدث عن إحدى المواقع التي كان الشاعر وقومه الأدنين أصحاب الجهة اليمنى في الجيش ، وكان أبناء عمومتهم أصحاب الجهة اليسرى منه ، وكل منا قد انقض على عدوه قتلاً وأسراً وآب أبناء العمومة بالغنائم من أموال وسبايا ، ورجعنا نحن ومعنا سادة القوم وملوكهم وفرسانهم مقرنين في الأصفاد ، أذلاء .

رسم الشاعر في الأبيات السابقة صورة أظهر فيها شجاعة قومه وبسالتهم في الحروب ومكانتهم في المجتمع ، بدأها بخطاب مباشر إلى عمرو بن هند ، وأنهاها بذكر بعض مواقفهم في الحروب ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة ببعض الصور الجزئية مثل الاستعارة في قوله (فإن قناتنا يا عمرو أعيت) حيث استعار لفظ القناة للعزة ، ثم بنى على هذه الاستعارة صوراً أخرى فقال (أعيت على الأعداء قبلك أن تلينا) فجعلها قناة صلبة ، أي عزة لا ترام ، ثم قال (إذا عض الثقاف بها شمأزت) فجعلها تشمئز وتولي في قوله (وولتهم عشوزنة زبونا) ، وتحدث صوتاً في قوله (عشوزنة إذا انقلبت أرنت) .

والاستعارة أيضاً في قوله (أباح لنا حصون المجد دينا) إذ جعل للمجد حصوناً ، وجعل هذه الحصون متاحة لبني تغلب .

كما استعمل الكناية في قوله

- ونحنُ الحابِسُون بذي أُراطى تسَفُّ الجِلّةُ الخُورُ الدّرِينا
- وأُبْنا بالمُلُوكِ مُصَفَّدينا.

ولقد رسم الشاعر لشجاعة قومه وبسالتهم ومكانتهم الاجتماعية صورة استعان فيها باللون والصوت والحركة فمن الألفاظ الدالة على الحركة قوله :(أبوا – صالوا – صلنا – الساعي – نجذ – نعتد) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله (أرنت – اشمأزت – ندق – حدثت) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله:(الدرين – أوقد – غداة) .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

بدأ الشاعر الصورة السابقة بحديث مباشر إلى عمرو بن هند ، وفي هذه الصورة يتوجه إلى بني بكر أعداء الشاعر وقبيلته ، يتوجه إليهم قائلاً :-

٦٥- إليكمْ يابني بكرٍ إليكمْ ... ألمّا تعرِفوا منّا اليَقينا
٦٦- ألمّا تعرِفوا منّا ومنكمْ ... كتائبَ يَطّعِنَّ وَيَرْتَمينا
٦٧- علينا البَيْضُ واليَلَبُ اليمَاني ... وأسيافٌ يُقمْنَ ويَنْحنينا
٦٨- علينا كلُّ سابغةٍ دِلاصٍ ... ترى فوقَ النِّجادِ لها غُضُونا
٦٩- إذا وُضِعَت عن الأبطال يوماً ... رأيتَ لها جُلودَ القوم جُونا
٧٠- كأنَّ متونَهنَّ متُونُ غُدْرٍ ... تُصَفِّقُها الرِّياح إذا جَرَينا
٧١- وتحمِلنا غداةَ الرَّوعِ جُرْدٌ ... عُرِفنَ لنا نَقَائِذَ وافتُلينا
٧٢- ورِثناهنَّ عَنْ آباءِ صِدْقٍ ... ونُورثُها إذا مُتنا بَنِينا

تنحوا يا بني بكر وتباعدوا ، فليس المجال مجالكم ، فلن تقدروا على مساماتنا ومباراتنا ، ألم تعلموا من تاريخنا بعضاً من صفاتنا ؟ بلى لقد علمتم ذلك ، وعلمتم أيضاً كتائب منا ومنكم يطعن بعضهن بعضاً ويرمي بعضهن بعضا ، وكان علينا في هذه المعارك الخوذ والدروع اليمنية الصنع ، ومن أسلحتنا السيوف التي تتحرك بسرعة نتيجة لكثرة الضرب بها، ولقد كانت دروعنا تامة لينة تزل عنها السيوف عند القتال ، إن هذه الدروع التامة قد أثرت في جلود أبطالنا ، فجعلتها سوداء من أثر صدأ الحديد إن هذه الدروع مدرجة ، تشبه في تدرجها سطح الماء في الغدران إذا ضربتها الرياح ، ومن خصائصنا أيضاً ، أننا تحملنا في الحروب خيول جرداء ، أخذناها عنوة من أعدائنا بعد استيلائنا عليها ، ولقد ورثنا خيولنا عن آبائنا الكرام وسوف نورثها أبناءنا .

في اللفظة السابقة يقول الشاعر :-

- فهل حُدِّثتَ في جُشَمَ بنِ بكرٍ ... بنقصٍ في خُطوبِ الأولينا

فالأمر مجرد حديث ، وقد يكون الحديث سراً ، وهو بين عدد محدود من الناس ، لكن الشاعر يرد عليه وهو يشهد الدنيا كلها على صدق مقالته ، إذ يقول :-

٧٣- وقد علِمَ القبائلُ من معدٍّ إذا قُبَبٌ بأبطحِها بُنينا
٧٤- بأنّا العاصمونَ بكلِّ كحلٍ وأنّا الباذلونَ لمُجتدينا
٧٥- وأنّا المانعُون لما يلينا إذا ما البيضُ فارقتِ الجُفُونا
٧٦- وأنا المانِعونَ إذاقدَرْنا وأنا المُهلِكونَ إذا أُتينا
٧٧- وأنا الشّاربُون الماءَ صَفْواً ويشربُ غيرُنا كَدِراً وطينا
٧٨- ألا سائلْ بني الطمّاحِ عَنّا ودَعْمِيّا فكيفَ وَجَدْتُمُونا
٧٩- نَزَلتم مَنْزِلَ الأضيافِ مِنّا فعَجّلنا القِرَى أنْ تَشتِمُونا
٨٠- قَرَيْناكمْ فعجّلنا قِراكُمْ قُبيلَ الصُّبْحِ مِرْداةً طَحُونا
٨١- يكونُ ثِفالُها شَرْقيَّ نَجْدٍ ولُهوتُها قُضاعةَ أجمعينا

لقد علمت قبائل (معد) أننا سادة العرب وأشرافها بلا فخر ، ومن الصفات التي أهلتنا للسيادة والشرف أننا في السنة الشديدة ، نعصم الناس ونبذل لمن يطلب منا ، وأننا نمنع جيراننا بحد سيوفنا ، وأننا أصحاب مروءة فننعم على من وقع في أسرنا بالعفو عنه ،كما أننا أولو بأس شديد فنهلك من أتانا بغير علينا ، وأننا نشرب الماء صافياً ، ونترك لغيرنا الكدر والطين، فنحن القادة والسادة ، وغيرنا تبع لنا ، فلا يشرب أحد ، ولا يرد الماء أحد قبلنا .

يحيل الشاعر إلى بني الطماح ودعمي ، اسألوا هذين الحيين كيف وجدونا في الحروب وفي الشدائد ، ثم يفصل هذا القول مبيناً ما فعلوه تجاه هذين الحيين ، إذ عاجلوهم بالحروب ولم ينتظروا حتى يغيروا عليهم ، فتكونوا سبباً لشتم الناس لهم ،لقد قريناهم بكتيبة تطحن الرجال كطحن الرحي ، ويحدد موقع هذه المعركة بشرقي نجد والذين طحنوا فيها هم قضاعة .

استخدم الشاعر صوراً جزئية للتعبير عن هذه المعاني ، ومن هذه الصور التشبيه في قوله :
- كأن متونهن متون غدر .

والكناية في قوله :
- وأسيافٌ يَقُمْنَ ويَنْحنينا كناية عن كثرة الضرب
- وأنا الشّاربُون الماءَ صَفْواً ويشربُ غيرُنا كَدِرًا وطينا
والاستعارة في قوله :
- وأسيافٌ يَقُمْنَ ويَنْحنينا . إذ أسند الشاعر فعل القيام والإنحناء للسيوف وذلك على سبيل الاستعارة .
- مرداة طحونا ، فالمرداة الصخرة ، استعارها واستعار كلمة (طحونا) للحرب .
- نَزَلتم مَنْزِلَ الأضيافِ مِنّا فعَجّلْنا القِرَى أنْ تَشْتِمُونا

إذ شبه الأعداء بالأضياف ، وشبه فعلهم بأعدائهم بالقرى ، وأنهم قدموا لأضيافهم أو لأعدائهم هذا القرى ، مخافة الشتم والمسبة .

كما استعان بعناصر اللون والحركة والصوت على رسم صورة لهذه المآثر ، فمن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (تصفقها - سائل - تشتمونا - طحونا - الروع) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : (البيض - جونا - جرد - البيض - صفوا - كدرا - كحل - الصبح) ، ومن الالفاظ الدالة على الحركة قوله : (إليكم .. إليكم - يقمن - ينحنينا - فارقت - أتينا - نزلتم - عجلنا)

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

بدأ الشاعر قصيدته بالحديث عن الخمر ، وأسهب في وصفها ، وفي نهاية القصيدة يتحدث عن النساء ، لتكتمل بذلك دائرة اهتمامات الفتى العربي القديم ، وتكتمل فتوته أيضاً باكتمال ثلاثية الخمر والحرب والنساء ، والنساء اللائي يتحدث عنهن الشاعر في هذا الجزء من القصيدة هن نساء من بني جشم بن بكر ، زوجات هؤلاء الفرسان يقول عنهن الشاعر : -

٨٢- عَلَى آثارنا بِيضٌ حِسانٌ ... نُحاذِرُ أنْ تُقَسَّمَ أو تَهُونا

٨٣- ظَعائنُ مِن بني جُشَمَ بن بكرٍ ... خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَباً ودِينا

٨٤- أَخَذْنَ على بُعولتِهِنَّ عَهْداً ... إذا لاقَوْا كَتائبَ مُعْلِمِينا

٨٥- لَيَسْتلِبُنَّ أبداناً وبَيضاً ... وأسْرَى في الحديدِ مُقَرَّنينا

٨٦- إذا ما رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَى ... كما اضطربَتْ مُتُونُ الشَّارِبينا

٨٧- يَقُتْنَ جِيادَنا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ ... بُعولتَنا إذا لمْ تَمْنَعُونا

٨٨- إذا لم نَحْمِهِنَّ فلا بَقِينا ... لشَيءٍ بَعْدَهُنَّ ولا حَيِينا

٨٩- وما مَنَعَ الظَّعائنَ مِثْلُ ضَرْبٍ ... تَرَى مِنْهُ السَّواعِدَ كالقُلِينا

والنساء اللائي يتحدث عنهن الشاعر بيض حسان ، وأضفن إلى جمالهن الحسب العريق والدين الذي دعاهن إلى العفة ، وأنهن يخرجن في الحروب حتى يقاتل الفرسان قتالاً شديداً خوفاً على هؤلاء الظعائن من الوقوع في أسر الأعداء ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن هؤلاء النسوة قد أخذن على بعولتهن عهداً إذا خرجوا في الحروب ولاقوا كتائب الأعداء ولاقوا فوارسهم المعلمين أن يقاتلوا وينتصروا ويستلبوا هؤلاء الفرسان ، ويستلبوا منهم دروعهم وبيضهم وأن يرجعوا ومعهم الأسرى مقرنين في الحديد .

يعود الشاعر بحديثه مرة أخرى إلى وصف الظعائن ، فيتحدث عن مشيهن الذي يشبه مشي السكارى ، وذلك في تثنيهن وتمايلهن ، إنها مشية كما قال الآخر (لا ريث ولا عجل) .

مرة أخرى يجمع الشاعر بين النساء والخمر ، والحديث عنهما هنا في بيت واحد ، وكأن العلاقة بين الخمر والشجاعة والنساء لا تفارق عقل الشاعر ولا وجدانه .

ولهؤلاء النسوة دور في الحروب فهن يقتن الجياد ويقمن على خدمتها ، ويؤدين دوراً آخر ، ربما يكون أكثر أهمية من الدور الأول ، إذ يقمن بحض بعولتهن على القتال في أسلوب له مغزى ، إذ يقلن لأزواجهن (لستم بعولتنا إذا لم تمنعونا) ويرد عليهن أزواجهن بقولهم :-

إذَا لم نَحمِهنّ فلا بَقِينا　　　لشيءٍ بَعدهنّ ولا حَيِينا

فالموت أهون من عدم حماية هؤلاء الظعائن ، ولا يمنع الحرمات إلا ضربات السيوف تترى على رؤوس الأعداء تشبه في خفة حركتها القلين أي الخشب ، التي يلعب بها الصبيان ، يديرونها ثم يضربون بها .

الكلمة الأخيرة للشاعر في قصيدته يرسلها إلى الدنيا بأسرها إذ يقول :

٩٠- إذا ما المَلْكُ سامَ الناسَ خَسْفاً　　　أبَيْنا أن يُقِرّ الخَسْفَ فينا
٩١- ألاَ لاَ يَجْهَلَنْ أحَدٌ علينا　　　فنَجْهَلَ فوقَ جَهْلِ الجاهِلِينا
٩٢- لنا الدُّنيا وما أمْسَى عليها　　　ونَبطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قادِرِينا
٩٣- بُغاةً ظالِمينَ ولا ظُلِمْنا　　　ولكنا سَنَبْدأُ ظالمينا
٩٤- مَلأْنا البَرَّ حَتّى ضاقَ عنّا　　　ونحنُ البحرَ نَملؤُه سَفينا

وكلمة الشاعر الأخيرة إلى الناس أجمعين تتلخص في أن قومه لا يحتملون الظلم ، ولو كان من الملوك، فهم يأبون أن يقر فيهم الخسف ، وإذا حاول أحد معنا ذلك نهلكه ، ونعاقبه بما هو أعظم ، (يريد أنهم يجازونه على جهله عليهم) ، والدنيا كلها ملك لنا لا ينازعنا في ملكها أحد ، وإذا أردنا أن نبطش بأحد بطشنا به ، ولا يمنعنا عن ذلك أحد ، لقد جمعنا القوة إلى الملك ، إلى الكثرة ، فكثر عددنا حتى ضاقت بنا الأرض على رحابتها ، فملأنا سفن البحر .

صورة رسمها الشاعر جمعت بين الشجاعة والفتوة وحماية الحرمات والحديث عن النساء . استعان الشاعر على تكوينها ببعض الصور الجزئية كالتشبيه في قوله :-

- إذا ما رُحنَ يَمشِينَ الهُوَينَى　　　كما اضطرَبتْ مُتُونُ الشَّارِبينا

حيث شبه مشيهن ودلهن وتمايلهن بمشية السكارى

- تَرَى منه السَّواعِدَ كالقُلِينا .

واستعان بالكناية في مثل قوله :-

- عَلَى آثارنا بِيضٌ كناية عن النساء .

- مَلأْنا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَنَحنُ البحرَ نملؤهُ سَفِينا كناية عن كثرة العدد .

كما استخدم الاستعارة في مثل قوله : (خَلَطنَ بِمَيْسِمٍ حَسَبًا ودِينا) فلقد استعار كلمة خلطن للجمال والحسب والدين . كما استخدم عناصر اللون والحركة والصوت في رسم هذه الصورة فمن الألفاظ الدالة على اللون قوله :- (بيض - بيضا) ، ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : (خلطن - لاقوا - ليستلبن- يمشين - اضطربت) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (يقلن) .

ويمكن أن نلمح عند عمرو بن كلثوم السمات الآتية :-

(١) استخدم الالتفات للتأثير في المتلقي وإثارة انتباهه ، وقد مر أثناء التعليق على القصيدة في المواضع التي استخدم فيها الشاعر هذه القيمة البلاغية .

(٢) يحرص الشاعر على أن يجعل المتلقي يحس بطبول الحرب تقرع أذنيه ، وذلك بتصوير المعارك التي خاضها الشاعر وقبيلته ، كما يحرص الشاعر على رسم صورة لقومه الذين يمنعون جارهم ، ويحمون ديارهم .

(٣) يصور الشاعر أعداءه بأنهم فرسان شجعان .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

(٧) التحليل البياني لمعلقة لبيد بن ربيعة :-

ليست الصورة في معلقة لبيد مأساوية قاتمة كما يبدو للمتلقي في مقطع الأطلال ، بل العكس من ذلك تماماً ، فالصورة في هذه المعلقة تعبر عن فخر ، وفتوة ، وكرم ، وشجاعة ، وحسب ، ونسب ، لقد وقف لبيد على الأطلال الدارسة وحاول مساءلتها :-

فـوقَفْـتُ أسألُها وكيف سُؤالنـا	صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُها
عَرِيَتْ وكان بها الجميعُ فأبكَرُوا	منها وغُودِرَ نُؤْيُهَا وثُمامُها

لكن الجديد عند لبيد أنه لم يقع أسير هذه الأطلال ، فلم يجلس بجوارها باكياً حزيناً ، يبكي ويستبكي رفاقه ، لكنه انطلق يشق طريقه في الحياة التي أحبها وأحبته ، فوهبته العمر الطويل المديد ، إذ عاش كما تقول بعض الروايات حتى زاد عمره على مائة وأربعين سنة .

لم تتوقف الحياة عند لبيد لرحيل المحبوبة بل راح يبحث عن الحياة وهو يقول :-

فاقطَعْ لُبانةَ مَنْ تَعرَّض وصْلهُ	ولشَرُّ واصلِ خُلّةٍ صَرّامُهـا
واحْبُ المُحامِلَ بالجزيل وصُرمُهُ	باقٍ إذا ظَلَعَت وزاغَ قِوامُهَا

ثم يتذكر في زخم الحياة من يدعوها نوار فيقول :

أوَ لم تكنْ تدري نَوارُ بأنّني	وَصّالُ عَقْدِ حبائـلٍ جَذّامُهَـا
تَرّاكُ أمكنـةٍ إذا لَمْ أرْضَها	أو يَعْتَلِقْ بعضَ النُّفوس حِمامُهَا
غُلْب تَشذَّرُ بالـذُّحولِ كأنّها	جِنُّ البَدِيِّ رواسيـاً أقـدامُهَا
أنكرتُ باطلَها وبُؤتُ بحقِّها	يوماً ولم يفخَرْ عليّ كِـرامُهَا
وجَزُورِ أيسارٍ دَعوتُ لحتفها	بمَغالقٍ مُتشابهٍ أعـلامُهَـا
إنا إذا التَقَتِ المَجامعُ لم يَزلْ	مِنّا لِـزازُ عظيمةٍ جَشّـامُهَـا
ومُقَسِّمٌ يُعطِي العَشيرةَ حَقّها	ومُغَذْمِرٌ لحقـوقِهـا هضّـامُهَا

هذه هي الملامح العامة للصورة في معلقة لبيد ، وتدل هذه الصورة على رجل شديد الاعتداد بالنفس ، يكبح جماح عاطفته وهواه بلجام عقله ويسعى لتحقيق معالي الأمور ويكره سفسافها .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

الصورة في مقطع الأطلال عند لبيد موحشة ، إلا أنها مغايرة لصورة الأطلال عند امرئ القيس وطرفة وعنترة وزهير، فالصورة هنا قد خلت من وجود الإنسان ، وفيها أصبح المكان مرتعاً للوحش ، (تأبد غولها فرجامها) ، والظباء والنعام أنتجت ، (أطْفَلَتْ بالجَهْلَتَين ظباؤُها ونعامها) وهي مطمئنة

إذ لا يطاردها إنسان (والوحش ساكنة على أطلائها) وهذه الأطلاء حديثات الـولادة (عـوذا تـأجل بالفضاء بهامها) .

كل شئ هادئ ساكن مطمئن في هذه الصورة ، إلا أن اللافت للنظر وجود الماء فيهـا ، وهـو أساس الحياة (وجعلنا من الماء كل شئ حي) ، كما يلفت النظر وجود الأيهقـان وهـو نبـات يأكلـه الإنسان والحيوان على السواء ، ويلفت النظر ثالثاً وجود الظباء والنعام ، فالأولى تلد والثانية تبيض .

لقد سبقت الإشارة إلى أن لبيداً كان محباً للحياة ، لذلك حشد في هذه الصورة مقومـات الحيـاة التي أحبها ، – الماء والطعام – فعندما تحدث عن النبات لم يتحدث عن أشجار الصمغ العـري ، بـل تحدث عن نبات يصلح طعاماً للإنسان والحيوان، وعندما تحدث عن الماء لم يتحدث عنه سيلاً مدمـراً، بل تحدث عنه مخلداً للحياة ومجدداً لها ، ففي قوله :–

٢– فمَـدَافعُ الرَّيانِ عُرِّيَ رسْمُهـا   خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
٨– وجَلَا السُّيولُ عن الطُّلول كأنَّها   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَهـا أقـلامُها

لقد كشفت السيول عن الطلول لتجددها ، أو لتعيد ذكراها ، أو لتضمن لها الخلود في قوله :–

فعَـلا فُروعُ الأيهُقان وأطفلَتْ   بالجَلهتَـينِ ظباؤُها ونعامها

نجد أن السيل ها هنا غير مدمر ، لقد ساهم في إنبات الأيهقان، وفي استمرار الحياة ، فـالصورة فـي مقطع الأطلال وإن كانت خالية من الإنس ، إلا أنها لا تعبر عن الدمار الشامل الذي حل بالمكان بسبب رحيل من أسماها نوار ، لقد ضمن لبيد استمرار الحياة من خلال عناصر الصورة نفسها – كما سبق أن أشارت الدراسة – .

لقد استعان الشاعر على رسم وتوضيح هذه الصورة بعناصر اللون والصوت والحركة ، فممـا يدل على اللون في هذه الصورة قوله : (مدجن – عشية – الأيهقان – نؤورها) ، ومما يـدل علـى عنصر الصوت قوله (الرواعد – متجاوب – إرزامها – أسألها – سؤالنا) ، ومما يدل على عنصـر الحركة قوله : (فعلاً – ساكناً – جلا – رجع – أسف – وقفت – فابكروا – غودر) ، وقـد اسـتعان الشاعر على توضيح هذه الصورة بصور جزئية مثل التشبيه في قوله :–

٢– فمَـدَافعُ الرَّيانِ عُرِّيَ رسْمُهـا   خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
٨– وجَلَا السُّيول عن الطُّلول كأنَّها   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَهـا أقـلامُها

والتمثيل في قوله :–

٤– رُزِقَتْ مَرابيعَ النُّجومِ وصَابَها   وَدْقُ الرَّواعِدِ جَودُها ورِهامُها

والاستعارة في قوله :-

٥- مِن كلِّ سارِيةٍ وغادٍ مُدْجِــــنٍ وَعَشِيــةٍ مُتَجــاوِبٍ إرزامُهـــا

والكناية في قوله :-

فَمَدافِعُ الرَّيَّانِ عُــرِّيَ رَسْمُهــــا خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهــا

فقد كنى عن خلاء المكان وبعد الأنيس .

لقد استخدم الشاعر مؤثراً أخر يشد الانتباه في هذه الصورة ، وهو هذه الثنائيات التي انماز بها عن غيره قوله : (محلها / مقامها - غولها / فرجامها - حلالها / حرامهـا - جودهـا / رهامهـا - ظباؤها / نعامها - نؤيها / ثمامها) .

****

في المقطع الذي خصصه الشاعر لرحيل المحبوبة ، يلاحظ أن الشاعر لا يفارقـــه الإحســاس بالفتوة والإعتداد بالنفس ، إذ يقول :-

١٦- بل ما تَذَكَّرُ مِن نَوارَ وقدنأتْ وتقطَّعـت أسبـابُها ورِمامُها

١٧- مُرِّيَّةٌ حَلَّت بفَيـدَ وجـاوَرَتْ أهلَ الحِجاز فأينَ مِنكَ مَرامُها

لقد تقطعت أسباب مودتها ، قديمها وجديدها (وجاورت أهل الجبال وهم أعداؤك ، فما طلبك لها)[1] ، إنه يطرحها ونكرياتها من تفكيره ، إنه يحاول أن يقنع المتلقي بأن مثله لا تخدعه الفاتنات ، ولا يجري وراء عواطفه ، إنه يعرف تماماً كيف يسيطر على هذه العواطف ، ولعل تداخل بعض الأبيــات الدالــة على الحكمة في ثنايا المعلقة يعزز هذا الفرض .

لا تصور أبيات هذه الصورة حزن الشاعر على رحيل من أسماها (نوار) ، فلم يقــف ينــدب حظه العاثر ، ولم يجلس باكياً مستبكياً ، بل راح يصف الرحلة وصفاً ظاهرياً ، يدل على قدرة فائقة في الوصف ، ولا يدل على عاطفة متأججة للفراق .

يبدأ الشاعر حديثه بقوله (شاقتك ظعن الحي) ، وتقديم المفعول به على الفاعل فيه تخصيــص ، وكان من المتوقع أن يكون لهذا التخصيص ما بعده ، إلا أن الشاعر توقف عند هذا التخصيص وراح يصف الرحلة قائلاً :-

١٢- شاقَتْكَ ظُعنُ الحيِّ حينَ تحمَّلوا فتكنَّسُوا قُطُنـاً تَصِرُّ خيامُها

[1] ديوان لبيد - ص ٢٠٧ .

١٣- مِن كلِّ محفوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ — زَوجٌ عليه كِلّةٌ وقِرامُها
١٤- زُجَلاً كأنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فوقَها — وظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً أرآمُها
١٥- حُفِزَت وزَايلَها السَّرابُ كأنها — أجزاعُ بِيشَةَ أثلُها ورِضامُها

ويلاحظ حديث الشاعر بصيغة الجمع (ظعن - تحملوا - تكنسوا - زجلاً - نعاج - ظباء) ، ويتحدث الشاعر عن هذه الظعن التي حركت أشواقه ، يوم أن دخلت الهوادج ، وتحملوا جماعات ، إنه يرقب الموقف جيداً ، فهو يرى ما يحدث ويصغي جيداً لكل صوت ، إنه يسمع الهوادج وهي تصر ، ويراها وقد حفت بالثياب وفرشت بالقرام ، ويرى هؤلاء الظعن اللاتي يشبهن نعاج توضح ، أو ظباء وجرة بيض متحننات إلى أولادهن (وأن هذه الأحمال لما زاليها السراب تبينت كأنها شجر قد ضربته الريح فهو يخفق أو كأنها جبال صغار)[1] ثم يذكر أماكن تنقلها ، بين مشارق الجبليين ، ومحجر ، وفردة ، ورخامها ، وصوائق ، طلخام ، والقهر ، فهذه هي الأماكن التي يظن وجودها فيها ، أو يظن تنقلها بينها .

فالشاعر يصف أحداثاً جارية ، لا يعبر عن شوق دفين ، ولهفة حارقة ، لفراق من أحبها . لقد جعلها واحدة في جماعة ، ولم يخصصها بشيء حتى بذكر الاسم .

جمع الشاعر لهذه الصورة عناصر اللون والصوت والحركة ، فمن الألفاظ الدالة على عنصر اللون : (أرآمها - السراب) ، ومما يدل على الصوت قوله (تصر) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر الحركة قوله (تحملوا - تكنسوا - حفزت - تقطعت - حلت - أيمنت - فاقطع - واصل - صرام) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه في قوله :-

- كأنَّ نعاجَ تُوضِحَ فوقَها — فقد شبه النساء اللاتي في الهوادج بالنعاج .

والكناية في قوله :-

- وتقطَّعت أسبابُها ورِمامُها — كناية عن قطع العلاقة بها .
- مُرِّيَّةٌ حَلَّت بفَيدَ — كنايــة عنهــا .
- من محفوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ — كناية عن الهوادج .
- عُطَّفاً أرآمُها

كما استخدم الاستعارة في قوله :

(تَصِرُّ خيامُها) فقد جعل الخيام تصر ، وذلك على سبيل الاستعارة .

---

[1] ديوان لبيد - ص ٢٠٧ .

كما استخدم الثنائيات وذلك في مثل قوله :

(كلة / قرامها - أثلها / رضامها - أسبابها / رمامها - فردة / فرخامها)

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

المقطع الذي خصصه الشاعر لتصوير ناقته يمكن إدراك لقطتين فيه ، كل لقطة فيهما تكمل اللقطة الأخرى ، ففي اللقطة الأولى يصور الشاعر ناقته بأنها سحابة صهباء ثم يعدل عن هذا مسرعاً إذ يصور ناقته بأتان يتبعها حمار :-

٢٤- فَلَهَا هِبَابٌ في الزِّمَامِ كَأَنَّهَا صَهْبَاءُ راحَ مع الجَنوبِ جَهامُهَا
٢٥- أو مُلمِعٌ وسَقَت لأَحقَبَ لاحَهُ طَرْدُ الفحولِ وضَرْبُهَا وكِدامُهَا
٢٦- يَعلو بها حَدَبَ الإكام مُسَحَّجاً قد رابَهُ عِصْيانُهَا ووِحامُهَا

ثم يكون عناصر هذه الصورة المشتركة التي تجمع الأتان والحمار ، والتي يمكن رصدها فيما يلي :-

(أ) الأتان في حقبيه بياض ، وأن الفحول قد ضربته وعضته ، وأن آثار هذا الضرب وهذا العض ظاهرة عليه ، وأن الأتان قد حملت له .

(ب) أن هذا الحمار يعسف الأتان عسفاً ، فلا يهتم إلا بطردها ، إذ يعلو بها خوف الرامي والطارد ، ويقوم بدور الربيئة لها .

(جـ) ظلا على هذا الحال حتى أتما ستة أشهر ، وهما يطلبان الماء ، فقد عاشا فترة على الرطب .

(د) بعد هذه الفترة رجعا إلى الرأي السديد ، وعزما على ورود الماء حيث انقضى الربيع وجاء الصيف .

(هـ) انطلقا إلى الماء ، وخلفا وراءهما غباراً ممتداً طويلاً كدخان نار موقدة .

(و) مضى وقدم الأتان لخوفه عليها ، حتى توسطا جانب النهر الصغير ، ووردا عينا مملوءة بالماء . وأن هذه العين قد حفت بضروب النبت والقصب ، فهي في ظل هذا النبت وهذا القصب ، مما يجعل ماءها أبرد .

لبيد شاعر يترنم ، فيغني في وصف ناقته ، إنه يصف وهو يعشق هذا الوصف ، لذلك رسم صورة لناقته كما راقت له ، وكما تمنى أن تكون ، إذ حشد لها عناصر السرعة والقوة والصلابة ، والقدرة على الحق والإتيان بالنتاج الذي يضمن استمرار الحياة التي أحبها الشاعر ، ثم اضاف إلى هذه اللقطة عنصر الطاعة ، وهو عنصر محبب في كل أنثى كما حشد لهذه الصورة عناصر الحركة واللون والصوت ، فمن عناصر الحركة في هذه اللقطة قوله : (هباب - جهامها - يعلو- رمت - تنازعا - تطير - مضى - قدمها - إقدامها -قيامها - مشمولة) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله :

(تحسرت – تقطعت – صدعا – مصرع) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : (صهباء – أحقب – دخان – نار – ساطع – نابت عرفج) .

وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه في قوله :-

٢٤– فَلَها هَبابٌ في الزِّمام كأنَّها   صَهْباءُ راحَ مع الجَنوب جَهامُها
٣١– فتنازَعاً سَبِطاً يَطيرُ ظِلالُـه   كدُخانِ مُشْعَـلةٍ يُشَبُّ ضِرامُهـا
٣٢– مشمولةٍ غُلِثَتْ بنابتِ عَرفجٍ   كدُخـانِ نـارٍ سـاطعٍ أسنامُهـا

كما استعان بالكناية في قوله :-

– وَسَقَـتْ لأحْـقَبَ لاحَـهُ . إذ كنى عن حملها بقوله وسقت وكنى عن الفحل بقوله أحقب .

– يعلو بِها حَدَبَ الإكام مُسَحَّجاً . كناية عن الصلابة وقوة التحمل من ناحية وحرص الفحل على أتانه ودفاعه عنها من ناحية أخرى .

واستعان بالاستعارة في قوله :

– تنازعا سبطاً   السبط الممتد الطويل ، استعاره الشاعر للغبار المتطاير من سباق الأتان والحمار الوحشي

%%%%%%%%%%%%%%%%%%%

اللقطة الثانية في لوحة الناقة قد تكون أكثر إثارة من اللقطة الأولى ، إذ جمع لها الشاعر من عناصر التشويق وجذب الانتباه والإثارة ما لا يخفى على أحد ، وما سوف يعالج خلال هذه السطور

يبدأ الشاعر في رسم خيوط هذه اللقطة منذ الاستفهام الذي صُدِّر به البيت الأول حيث يقول :-

أفتلك أم وحشية مسبوعة   خذلت وهادية الصوار قوامها

يجب ها هنا ملاحظة كلمتي (مسبوعة – خذلت) ، إذ يشبه الشاعر ناقته ببقرة وحشية ، أكل (السبع) وليدها ،فتخلفت عن القطيع لتبحث عن هذا الوليد ، ثم يستمر الشاعر في استكمال عناصر هذه اللوحة فيوضح :-

(أ) أن البقرة راحت تبحث عن وليدها ، ربما يكون قد اختفى وسط النباتات ، ويلاحظ قول الشاعر (خنساء ضيعة الفرير) إذ يلقي بمسئولية ضياع الولد على الأم ، وهو صادق في هذا .

(ب) في بحثها عن الفرير الضائع ، وأثناء طوافها في جنبات المكان ، تحدث هذه البقرة صوتاً ، إنه صوت الأم الحزينة ، إنها ترسل هذا الصوت من أجل وليدها ، ليته يَسمع ، ولن يسمع ، إن هذا

الوليد الأغبر المعفر الغر ، تنازعت شلوه ذئاب ضاربة ، تحصل على طعامها من صيدها ، والتعبير في قوله (تنازع شلوه غبس كواسب) ، قد بلغ مداه من التأثير .

(جـ) متى تنازعت الذئاب شلو هذا الفرير ؟ عندما أهملت الأم في رعاية ابنها ، في الوقت الذي يحتاج إليها ، صادفت الذئاب غرة في هذا الوليد ، فأصبن الأم فيه ، إنها سهام المنايا التي لا تطيش ، يقول الشاعر :-

– صادفن منه غرة فاصبنها ... إن المنايا لا تطيش سهامها

(د) أثناء بحث البقرة عن وليدها ، حيث استمر هذا البحث سبعة أيام ، وفي إحدى الليالي انهمر المطر ، وكان شديداً وغزيراً حتى علا طريقه متنها ، فدخلت في أصل شجرة لتقي نفسها هذا السيل ، لقد كانت الليلة مظلمة ، غطى الغمام النجوم ، وحجب الضوء ، وكانت البقرة مضيئة .

(هـ) وإذا ما أسفر الصبح ، أعادت الكرة من جديد ، وخرجت تبحث عن الوليد ، حتى يئست في اليوم السابع من الحصول عليه ، وجف ضرعها لا من الإرضاع ، بل من فقد الوليد ، وعندما سمعت صوت الأنيس خافت منه ، ومن سهامه ، ومن كلابه وصيده ، فأسرعت مولية الأدبار ، وهي تتصور أن الأنيس عن يمينها تارة ، وتتصوره تارة أخرى عن شمالها ، وثالثة من خلفها ، ورابعة من أمامها . إنها صورة الفزع ، الفزع من الموت .

(و) يئس الرماة من اللحاق بها ، فأرسلوا خلفها كلاب الصيد ، ودخلت البقرة مع هذه الكلاب في معركة تدافع فيها عن حياتها ، إنه قتال من أجل البقاء ، انتصرت البقرة في النهاية ، وقتلت الكلبة (كساب) والكلب (سخام) .

هذه هي الصورة التي رسمها الشاعر لناقته ، صورة فيها الجزع والهلع والخوف ، والقتال والدم، وفيها من جانب آخر قوة التحمل والرشاقة وإجادة القتال ، وهذا ما عبرت عنه الأبيات التالية :-

٣٦- أفتلكَ أمْ وحشيّةٌ مَسْبوعةٌ ... خذلتْ وهاديةُ الصِّوارِ قِوامُها
٣٧- خنساءُ ضيّعتِ الفريرَ فلم يرِمْ ... عُرْضَ الشقائقِ طوفُها وبُغامُها
٣٨- لِمُعفَّرٍ قَهْدٍ تنازعَ شِلْوَهُ ... غُبْسٌ كواسبُ لا يُمَنُّ طعامُها
٣٩- صادفْنَ منه غِرّةً فأصبْنَها ... إنّ المنايا لا تطيشُ سِهامُها
٤٠- باتتْ وأسبلَ واكفٌ من ديمةٍ ... يُروي الخمائلَ دائماً تَسجامُها
٤١- تجتافُ أصلاً قالصاً متنبِّذاً ... بعُجوبِ أنقاءٍ يميلُ هَيامُها
٤٢- يعلو طريقةَ متنِها متواترٌ ... في ليلةٍ كفرَ النجومَ غَمامُها
٤٣- وتُضيءُ في وجهِ الظلامِ منيرةً ... كجُمانةِ البحريِّ سُلَّ نظامُها

٤٤- حتى إذا حسر الظلامُ وأسفرتْ بكرتْ تزلُّ عن الثرى أزلامُها
٤٥- علهتْ تردّدُ في نهاءِ صعائدٍ سبعاً تُؤاماً كاملاً أيامُها
٤٦- حتى إذا يئستْ وأسحقَ حالقٌ لم يُبلِهِ إرضاعُها وفطامُها
٤٧- وتسمّعتْ رزَّ الأنيس فراعَها عن ظهر غيبٍ والأنيسُ سقامُها
٤٨- فغدت كِلا الفرجين تحسبُ أنّه مولى المخافةِ خلفُها وأمامُها
٤٩- حتّى إذا يئس الرّماة وأرسلوا غُضْفاً دواجن قافلاً أعصامُها
٥٠- فلحقْنَ واعتكرتْ لها مدريّةٌ كالسمهريّةِ حدُّها وتمامُها
٥١- لتذودَهنَّ وأيقنتْ إنْ لم تذُدْ أن قدْ أحمَّ مع الحتوفِ حِمامُها
٥٢- فتقصّدت منها كسابِ فضُرّجت بدمٍ وغُودرَ في المكرِّ سُخامُها

ولقد جمع الشاعر لهذه الصورة عناصر الحركة والصوت واللون ، فمن الألفاظ الدالة على عنصر الحركة قوله : (خذلت - هادية الصوار - طوفها - لم يرم - أسبل - تجتاف - يعلو - فلحقن) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر الصوت قوله (بغامها - علهت - تردد - تسمعت - رز الأنيس) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر اللون قوله (قهد - النجوم - غبس - تضيء - الظلام - منيرة - أسفرت - ضرجت بدم - اللوامع) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية وذلك كالتشبيه في قوله :-

- وتُضيءُ في وجهِ الظّلامِ منيرةً كجُمانةِ البحْريِّ سُلَّ نظامُها
- فلحِقْنَ واعتكرتْ لها مدْريّةٌ كالسّمْهريّةِ حدُّها وتمامُها

والكناية في قوله :-

- خنساءُ ضيّعت الفرير . إذ كنى عن البقرة بأنها خنساء ، وكل البقر خنّس ، ولكنه هنا قصد إلى بقرة ذات صفات معينة .
- لمعفّرٍ قهْدٍ . كناية عن الوليد الذي تنازع شلوه الذئاب الضارية .
- في ليلة كفَر النّجومَ غمامُها. كناية عن شدة ظلام تلك الليلة .

والاستعارة في قوله :-

- والأنيس سقامَها . إذ جعل الأنيس في موضع المرض الذي لا يرجى شفاؤه بالنسبة له .

ولقد استعان الشاعر في هذا المقطع بالثنائيات التي أقام عليها جزءاً هاماً من بناء قصيدته ، ومن هذه الثنائيات:-(صلبها / سنامها - ضربها / كدامها - سومها / بهامها - مصرع غابة /قيامها- طوفها / بغامها - إرضاعها / فطامها - خلفها / أمامها - حدها / تمامها) .

في اللوحة التي خصصها الشاعر للفخر ، يمكن التمييز بين لقطتين ، فأما اللقطة الأولى فقد خصصها الشاعر للفخر بنفسه ، أما اللقطة الثانية فهي للفخر بالعشيرة والقبيلة .

رسم الشاعر لنفسه صورة تجمع بين الكرم والشجاعة والفتوة وقوة المنطق وسلامته . ويتوجه إلى من دعاها نوار يحدثها عن بعض هذه الخصال ، فمن حديثه عن كثرة الليالي الطيبة ، وكرمه وجوده مع رفاقه ، واتفاقه عليهم قوله :-

٥٧- بَلْ أنتِ لا تَدْرِينَ كَمْ من ليلةٍ ... طَلْقٍ لذيذٍ لهْوُها ونِدامُها

٥٨- قَدْ بِتُّ سامِرَها وغايةِ تاجرٍ ... وافَيْتُ إذ رُفِعتْ وعَزَّ مُدامُها

٥٩- أُغْلي السِّباءَ بكلِّ أدكنَ عاتِقٍ ... أو جَونةٍ قُدِحتْ وفُضَّ خِتامُها

٦٠- باكرتُ حاجتَها الدَّجاجَ بسُحرةٍ ... لأُعَلَّ مِنها حِينَ هَبَّ نيامُها

٦١- وغَداةَ ريحٍ قد كشَفْتُ وقِرَّةٍ ... إذ أصبحتْ بيدِ الشَّمالِ زِمامُها

٦٢- بصَبوحِ صافيةٍ وجَذْبِ كَرينةٍ ... بمُوَتَّرٍ تأتالُه إبهامُها

ويفخر بشجاعته وإقدامه وحمايته للقبيلة ودفاعه عنها إذ يقول :-

٦٣- ولقد حَمَيتُ الحيَّ تَحمِلُ شِكَّتي ... فُرُطٌ وِشاحِي إذ غدوتُ لجامُها

٦٤- فَعَلوتُ مُرتقباً على ذي هَبْوةٍ ... حَرِجٍ إلى أعلامِهِنَّ قَتامُها

٦٥- حتّى إذا أَلْقَتْ يَداً في كافرٍ ... وأَجَنَّ عَوراتِ الثُّغورِ ظلامُها

٦٦- أسهلْتُ وانتصَبتْ كجذعِ مُنيفةٍ ... جَرداءَ يَحصَرُ دونَها جُرّامُها

٦٧- رفَّعتُها طَرْدَ النَّعامِ وفَوقَهُ ... حتَّى إذا سَخُنَت وخَفَّ عِظامُها

٦٨- قَلِقَتْ رِحالتُها وأسبَلَ نَحرُها ... وابتلَّ مِن زَبَدِ الحَميمِ حِزامُها

٦٩- تَرْقَى وتَطعُنُ في العِنانِ وتَنتحي ... وِرْدَ الحَمامةِ إذْ أَجَدَّ حَمامُها

ويفخر بقوة منطقه وسلامة حجته ، وانتصاره على خصمه في مجلس النعمان بن المنذر ، حيث إنه لسان قومه إذ يقول : -

٧٠- وكثيرةٍ غُرَباؤُها مَجْهولةٍ ... تُرجَى نوافلُها ويُخشَى ذامُها

٧١- غُلبٍ تَشَذَّرُ بالذُّحولِ كأنَّها ... جِنُّ البَدِيِّ رواسياً أقدامُها

٧٢- أنكرت باطلها وبؤت بحقها ... يوماً ولم يفخر على كرامها

ويفخر بجوده وكرمه ، ونحره الجزور لإطعام الطعام إذ يقول :-

٧٣- وجَزُورِ أيسارٍ دَعوتُ لحَتْفِها ... بمَغالقٍ متشابهٍ أعلامُها

٧٤- أدعُوا بهن لعاقرٍ أو مطفِــــل بُذلت لجيران الجَميع لحامها

٧٥- فالضيفُ والجارُ الجنيبُ كأنما هبطا تبالة مُخصِباً أهضامُها

٧٦- تأوى إلى الأطناب كلُّ رَذيـَّـةٍ مِثل البلية قالصٍ أهـداُمهـا

٧٧- وَيُكَلِّلون إذا الرياحُ تَنَاوَحَـتْ خُلُجَاً تُمَد شَوارِعاً أيتامُهـا

إنها صورة متكاملة ، جمعت بين الشجاعة والكرم ، وحسن المنطق وسلامة الحجة ، وأي شيء ذاتـي يمكن أن يفخر به العربي أكثر من هذا ، لقد أظهر الشاعر أنه رجل الليالي والأوقات الطيبة ، كما أنـه رجل المواقف الصعبة سواء بسواء ، وأنه الذائد عن قومه بلسانه وسيفه .

وقد استعان على رسم هذه الصورة بما يدل على اللون والصوت والحركة ، فمـن الألفـاظ الدالة على الحركة قوله : (وافيت - رفعت - هب - علوت - ألقت - أسهلت - انتصبت - رفعتها - قلقت - أسبل - ترقى - تطعن - هبطا - تأوي) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : (أدكـن - جونة - قتامها - كافر - أجن - ظلامها) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : (جنب كرينـة - أنكرت - بؤت - لم يفخر - دعوت - أدعو) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة والكناية، فمـن التشبيه قوله :-

- (أسهلت وانتصبت كجذع منيفة) . حيث شبه الشاعر عنق الفرس بجذع نخلة منيفـة ، وحـذف الموصوف (نخلة) وأقام الصفة مقامه .

ومن الكناية قول الشاعر :-

١- (وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها) . إذ يكني عن جوده وكرمه بشرائه الخمـر لرفاقـه غالية الثمن .

٢- (غُلـبٌ تَشـَذَّرُ بالذحُــول) . كناية عن الرجال .

٣- (قَلِقَتْ رِحالتُها وأَسْبَلَ نحرُها) . كناية عن سرعتها .

٤- (وكثيرة غُرباؤها مجهــولةٍ) . كناية عن دار النعمان بن المنذر ، وهذه إشارة واضحة إلـى المناظرة التي تمت بين الشاعر وبين الربيع بن زياد .

واستعان بالاستعارة وذلك في مثل قوله :-

١- (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) . فقد جعل للشمال يداً ، كما جعل للريح زماماً .

٢- (حتـى إذا ألقت يداً في كافـر) . فقد أسند الإلقاء إلى الشمس ، وليس للشمس يداً تلقي بها .

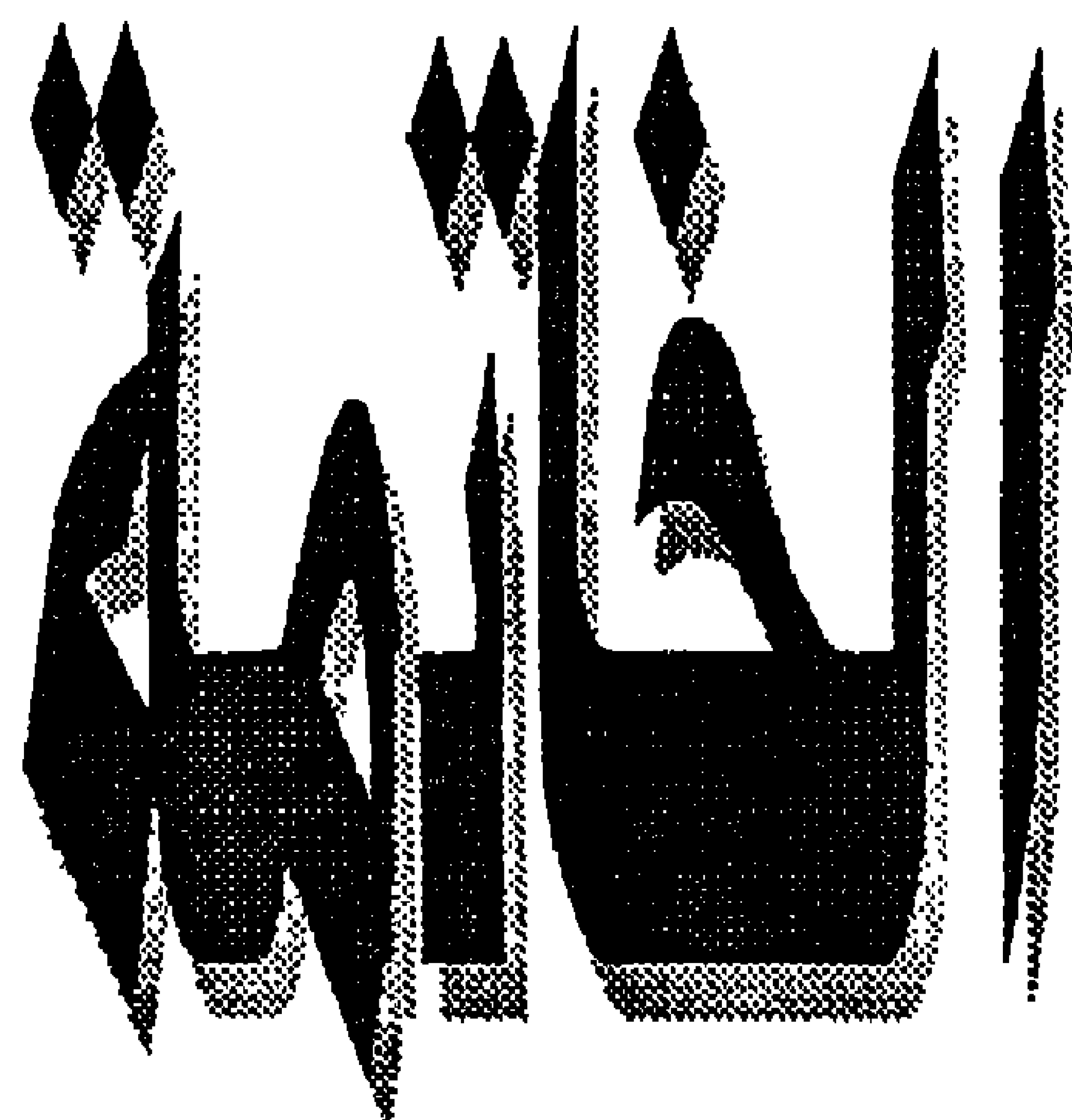
اللقطة الثانية في لوحة الفخر ، يفخر فيها الشاعر بقومه ، إذ يصورهـم سـادة للمجـالس ، مقسمين للغنائم ، يعطون الناس حقهم ولو على حسابهم ، فضلاً منهم وتكرماً ، كما يصورهم كرمـاء ، بل يعينون الناس على الكرم ، وهم قوم أعراضهم غير مدنسة ، وأفعالهم غير فاسـدة ، وهـذه كلهـا صفات موروثة ، ورثها الخلف عن السلف ، كما يصورهم فرسان العشيرة عند لقاء العـدو ، وشـدة القتال ، وهم أهل للحكم بين الناس عند الخصومة ، وهم أيضاً غوث لمن جاورهم من الناس ، كما أنهم مجتمعون دائماً على كلمة واحدة .

فالمحور الذي تدور حوله الصورة هو الشجاعة والكرم والنجدة والأمانة إذ يقول :-

٧٨- إنا إذا التقـتِ المَجَـامعُ لم يَـزَلْ ... مِنَّا لزازُ عَظيمة جَشَّـامهُـا
٧٩- وَمُقسِمٌ يعطـي العشيـرةَ حَقَّهـا ... وَمُغَذْمِرٌ لحقوقها هضَّـامهُـا
٨٠- فضلاً وذو كرمٍ يُعِينُ على النَّدى ... سمح كسوب رغائب غنّامُها
٨١- مِنْ مَعْشَـرٍ سَنَّتْ لَهُـمْ آباؤهُـم ... ولكلِّ قـوم سنَّة وإمامُهـا
٨٢- لا يَطْبَعُـون ولا يَبُـورُ فِعَالهُـم ... إذ لا تميلُ مع الهوى أحلامُها
٨٣- فبنى لنـا بيتـاً رفيعـاً سمكُـه ... فَسَما إليه كهلُها وغلامُهـا
٨٤- فاقْنعْ بمـا قَسَـمَ المليـكُ فإنمـا ... قَسَمَ الخلائقَ بيننا علاَّمُهـا
٨٥- وإذا الأمانـةُ قُسِّـمت في معشرٍ ... أوفى بأعظَم حظّنا قسَّامُهـا
٨٦- وهمُ السعاةُ إذا العشيـرةُ أُفْظِعَتْ ... وهمُ فوارسُها وهم حكامُهـا
٨٧- وهم ربيعٌ للمُجَـاورِ فيهـم ... والمُرمِلات إذا تطاولَ عامُها
٨٨- وهم العشيـرةُ أن يبطِّئ حاسـدٌ ... أوْ أنْ يَلومَ مَعَ العدوِّ لِئامُهـا

ويمكن للدارس أن يلمح عند لبيد السمات الآتية :

١- أن الشاعر يحشد في صره مقومات الحياة ، مما يدل على مدى حبه وتمسكه بهـذه الحيـاة ، لقـد استحضر الشاعر في صورته الماء ، الطعام ، والنبات الذي يأكله الإنسان والحيوان على السواء .
٢- الاعتماد على الثنائيات في إبراز الصورة وتوضيحها .
٣- التركيز على تصوير الناقة بالأتان مرة والبقرة مرة أخرى .
٤- جمع الشاعر لنفسه صورة الشجاعة والإقدام ، والمقدرة على محاجة الخصم وقوة البيان .


الخاتمة

الخاتمة

وقد أذنت مشيئة الله لهذا الكتاب أن يتم ، وأعانني - جلت قدرته - على الإنتهاء منه ، سأحاول - بتوفيق من الله عز وجل - أن أنهي إلى القارئ أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث جانباً من أهم جوانب الشعر العربي القديم ، وهي المعلقات ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون في فصول أربعة :-

- **الفصل الأول :** ويتناول التحليل الصوتي للمعلقات ، وقد ظهر من خلال الدراسة أهمية العامل الصوتي في إبداع الدلالة في الشعر القديم ، وقد اختلف الشعراء في أسلوب تعاملهم مع هذا العامل الصوتي ، واستغلالهم له ، ومن هنا تحددت فكرة (خصوصية الشاعر في هذا المجال)، لقد أثبتت الدراسة أن لكل شاعر سمة ينماز بها عن غيره من الشعراء في استخدام الجانب الصوتي، والتي يمكن تحديدها فيما يلي :-

١- أن لكل شاعر من الشعراء السبعة الذين تناولت الدراسة معلقاتهم صوتاً مفضلاً يكرره كثيراً في قصيدته ، كما أن له صوتاً يود لو أنه لم يستعمله وأعرض عنه .

٢- أن الشعراء قد اتفقوا على استخدام صفات الحروف في إبداع الدلالة وإن كانوا قد اختلفوا في أسلوب هذا الاستخدام .

٣- استخدام التضعيف كقيمة صوتية أمر قد اتفق عليه كل شعراء المعلقات وكذلك التكرير الصوتي .

٤- تمايز الشعراء في استخدام الكلمات الطويلة وإن كانوا جميعاً قد اتفقوا على أهمية هذه الكلمات في إبراز المعنى لدى المتلقي .

٥- أن لكل اسم من أسماء النساء دلالة في المعلقة تظهر من خلال السياق الذي ورد فيه هذا الاسم .

- **الفصل الثاني :** ويتناول التحليل الصرفي في المعلقات وقد ظهر من خلال الدراسة أهمية هذا العامل والتي يمكن تحديدها فيما يلي :-

١- أن لكل شاعر صيغة معينة يركز عليها ويكثر من استخدامها .

٢- الاختلاف الدلالي للصيغ الصرفية دفع الشعراء إلى إيثار صيغة على أخرى في سياق معين ، وذلك لسبب يتعلق بهذا السياق .

٣- تفاوت الشعراء في نظرتهم إلى الزمن واستخدامهم له ، فمنهم من آثر استخدام الزمن الماضي في مقطع ، والزمن الحالي في مقطع آخر ، ومنهم من زاوج بين الأزمنة في المقطع الواحد .

٤- ظهر من خلال البحث أن فعل الأمر هو أقل الأفعال استخداماً عند جميع الشعراء .

- الفصل الثالث : ويتناول تحليل التركيب في المعلقات ، وقد أظهرت الدراسة النتائج الآتية :-

١- أن من الشعراء من استخدم الجملة الإسمية ، ومنهم من استخدم الجملة الفعلية .

٢- ظهرت أهمية التقديم والتأخير كإحدى السمات التي يتميز بها شاعرٌعن آخر من خلال هذه الدراسة ، فمن الشعراء من قدّم المبتدأ على الخبر ، ومنهم من قدّم المفعول به على الفاعل ، ومنهم من قدّم الظرف على المفعول به أو خبر الناسخ ... ، إلى غير ذلك من الموضوعات التي تناولها جانب التقديم والتأخير عند الشعراء .

٣- أظهرت الدراسة أن لكل شاعر ضميراً معيناً يكثر من استخدامه داخل النص ، فمنهم من يؤثر استخدام ضمير الجمع الفاعل ، ومنهم من يؤثر ضمير المتكلم الفرد ، ومنهم من يؤثر ضمير الغائب أو ضمير الغائبة .

- الفصل الرابع : ويتناول التحليل البياني للمعلقات ، وقد ظهر من خلال البحث ما يلي :-

١- استخدم الشعراء اللون والصوت والحركة كعناصر في رسم الصورة العامة في القصيدة أو المقطع.

٢- أن لكل شاعر لوناً معيناً يكثر من استخدامه في النص .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxx

ولقد أظهر الكتاب - من خلال الفصول الأربعة التي تناولتها الدراسة - وجود الوحدة العضوية داخل النص القديم ، فلكل نص له محور يدور حوله ، أو فكرة عامة تخدمها سائر الأفكار الجزئية ، وقد ازداد الأمر وضوحاً عند النظر إلى التراكيب المختلفة وأساليب الشعراء في استخدامها ، وكذلك عند النظر إلى المفردات التي تناولها الشاعر في مقاطع قصيدته .

كما أظهرت الدراسة أن الشعر العربي صوت وصرف وتركيب وبيان ، وأن محاولة فهم هذا الشعر لابد أن تعتمد على هذه الأركان الأربعة ، وأن هذه الأركان تمثل في مجموعها منهجاً لتناول هذه الشعر وتفسيره .

ولما تعرض له الأدب العربي القديم من حملات ضارية ، وللحفاظ على تراث هذه الأمة ، أطالب بالآتي :-

١- إعادة كتابة الشعر العربي في ضوء معطيات علم الأصوات ، وإظهار أن هناك مواضـــع - عنـــد قراءة هذا الشعر - للوقف والابتداء ، كما أن هناك مواضع للوقف الجائز والممنوع في هـــذه الأبيات .

٢- تعليم الناشئة منذ الصغر النطق الصحيح ، فينطق الصبي حروف اللغة على حسب صفاتهـــا التـــي وردت في كتب اللغويين .

٣- توجيه نظر الباحثين صوب الشعر القديم ، متسلحين بمعطيات علم النقـــد الحديـــث ، والدراســـات الأدبية المعاصرة ، حتى يتمكنوا من الوصول إلى كنوز هذا التراث العربي الضخم .

والله أسأل أن يجعل هذا خالصاً لوجهه ،،،

أحمد عثمان أحمد

الملاحق

قصيدة امرئ القيس

١- قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول وحومل
٢- فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها	لما نسجتها من جنوب وشمأل
٣- ترى بعر الأرآم في عرصاتها	وقيعانها كأنه حب فلفل
٤- كأني غداة البين يوم تحملوا	لدى سمرات الحي ناقف حنظل
٥- وقوفا بها صحبي على مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتجمل
٦- وإن شفائي عبرة إن سفحتها	وهل عند رسم دارس من معول
٧- كدينك من أم الحويرث قبلها	وجارتها أم الرباب بمأسل
٨- ففاضت دموع العين مني صبابة	على النحر حتى بل دمعي محملي
٩- ألا رب يوم لك منهن صالح	ولا سيما يوم بدارة جلجل
١٠- ويوم عقرت للعذارى مطيتي	فيا عجبا من رحلها المتحمل
١١- يظل العذارى يرتمين بلحمها	وشحم كهداب الدمقس المفتل
١٢- ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة	فقالت لك الويلات إنك مرجلي
١٣- تقول وقد مال الغبيط بنا معا	عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
١٤- فقلت لها سيري وأرخي زمامه	ولا تبعديني من جناك المعلل
١٥- فمثلك حبلي قد طرقت ومرضعا	فألهيتها عن ذي تمائم مغيل
١٦- إذا ما بكى من خلفها انحرفت له	بشق وشق عندنا لم يحول
١٧- ويوما على ظهر الكثيب تعذرت	على وآلت حلفة لم تحلل
١٨- أفاطم مهلا بعض هذا التدلل	وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي
١٩- وإن كنت قد ساءتك مني خليقة	فسلي ثيابي من ثيابك تنسل
٢٠- أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنك مهما تأمري القلب يفعل
٢١- وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي	بسهميك في أعشار قلب مقتل
٢٢- وبيضة خدر لا يرام خباؤها	تمتعت من لهو بها غير معجل
٢٣- تجاوزت أحراسا وأهوال معشر	على حراص لو يشرون مقتلي
٢٤- إذا ما الثريا في السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفصل
٢٥- فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل
٢٦- فقالت يمين الله مالك حيلة	وما إن أرى عنك العمايه تنجلي
٢٧- خرجت بها تمشي تجر وراءنا	على أثرينا ذيل مرط مرحل

٢٨- فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى   بنا بطن جقف ذي ركام عقنقل

٢٩- إذا التفتت نحوي تضوع ريحها   نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

٣٠- إذا قلت هاتي نوليني تمايلت   على هضيم الكشح ريا المخلخل

٣١- مهفهفة بيضاء غير مفاضة   ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣٢- كبكر مقاناة البياض بصفرة   غذاها نمير الماء غير المحلل

٣٣- تصد وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

٣٤- وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش   إذا هي نصته ولا بمعطل

٣٥- وفرع يغشى المتن أسود فاحم   أثيث كقنو النخلة المتعثكل

٣٦- غدائره مستشزرات إلى العلا   تضل المدارى في مثنى ومرسل

٣٧- وكشح لطيف كالجديل مخصر   وساق كأنبوب السقي المذلل

٣٨- وتعطو برخص غير شثن كأنه   أساريع ظبي أو مساويك إسحل

٣٩- تضيء الظلام بالعشاء كأنها   منارة ممسى راهب متبتل

٤٠- وتضحى فتيت المسك فوق فراشها   نئوم الضحا لم تنتطق عن تفضل

٤١- إلى مثلها يرنو الحليم صبابة   إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

٤٢- تسلت عمايات الرجال عن الصبا   وليس صباي عن هواها بمنسل

٤٣- ألا رب خصم فيك ألوى رددته   نصيح على تعذاله غير مؤتل

٤٤- وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتل

٤٥- فقلت له لما تمطى بجوزه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

٤٦- ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بصبح وما الإصباح فيك بأمثل

٤٧- فيا لك من ليل كأن نجومه   بكل مغار الفتل شدت بيذبل

٤٨- كأن الثريا علقت في مصامها   بأمراس كتان إلى صم جندل

٤٩- وقد أغتدي والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

٥٠- مكر مفر مقبل مدبر معاً   كجلمود صخر حطه السيل من عل

٥١- كميت يزل اللبد عن حال متنه   كما زلت الصفواء بالمتنزل

٥٢- مسح إذا ما السابحات على الونى   أثرن غباراً بالكديد المركل

٥٣- على العقب جياش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

٥٤- يطير الغلام الخف عن صهواته   ويلوي بأثواب العنيف المثقل

٥٥- درير كخذروف الوليد أمره   تقلب كفيه بخيط موصل

٥٦- له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

٥٧- كأن على الكتفين منه إذا انتحى   مداك عروس أو صراية حنظل

٥٨- وبـات عليـه سـرجـه ولجامـه ... وبات بعيني قائمـا غيـر مرسـل
٥٩- فعن لنا سـرب كـأن نعـاجـه ... عـذارى دوار في المـلاء المذيـل
٦٠- فأدبرن كالجزع المفصـل بينـه ... بجيـد معم فـي العشيـرة مخـول
٦١- فألحقنـا بالهـاديـات ودونـه ... جواحـرها في صـرة لـم تزيـل
٦٢- فعادى عداء بيـن ثـور ونعجـة ... دراكـا ولم ينضح بمـاء فيغسـل
٦٣- وظل طهاة اللحم من بين منضـج ... صفيـف شواء أو قديـر معجـل
٦٤- ورحنا وراح الطرف ينفض رأسه ... متـى ما ترق العيـن فيه تسهـل
٦٥- كـأن دمـاء الهـاديـات بنحـره ... عصـارة حنـاء بشيـب مرجـل
٦٦- وأنـت إذا استدبرتـه سد فرجـه ... بضـاف فويق الأرض ليس بأعزل
٦٧- أحار تـرى برقـا كـأن وميضـه ... كلمـع اليديـن في حبـي مكلـل
٦٨- يضيء سنـاه أو مصابيـح راهـب ... أهـان السليط في الذبـال المفتـل
٦٩- قعـدت له وصحبتي بيـن حامـر ... وبيـن إكـام بعـد مـا متأمـل
٧٠- وأضحى يسح الماء عن كل فيقـة ... يكب على الأذقـان دوح الكنهبـل
٧١- وتيماء لم يترك بها جـذع نخلـة ... ولا أطمـا ألا مشيـدا بجنـدل
٧٢- كـأن طميـة المجيمـر غـدوة ... من السيل والغثـاء فلكـة مغـزل
٧٣- كـأن أبانـا فـي أفانيـن ودقـه ... كبيـر أنـاس في بجـاد مزمـل
٧٤- وألقى بصحـراء الغبيـط بعاعـه ... نـزول اليماني ذي العياب المخول
٧٥- كأن سباعـا فيـه غرقـى غديـة ... بأرجـائه القصوى أنابيش عنصل
٧٦- على قطن بالشيـم أيمـن صوبـه ... وأيسـره على الستـار فيـذبـل
٧٧- وألقى ببسيـان مع الليـل بركـه ... فأنـزل منه العصم من كل منزل

قصيدة طرفة

١ - لخولة أطلال ببرقة ثهمد   ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد
٢ - وقوفا بها صحبي على مطيهم   يقولون : لا تهلك أسى وتجلد
٣ - كأن حدوج المالكية غدوة   خلايا سفين بالنواصف من دد
٤ - عدولية أو من سفين ابن يامن   يجور بها الملاح طورا ويهتدي
٥ - يشق حباب الماء حيزومها بها   كما قسم الترب المفايل باليد
٦ - وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن   مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد
٧ - خذول تراعي ربربا بخميلة   تناول أطراف البرير وترتدي
٨ - وتبسم عن ألمى كأن منورا   تخلل حر الرمل دعص له ندى
٩ - سقته إياة الشمس إلا لثاته   أسف ولم تكدم عليه بإثمد
١٠ - ووجه كأن الشمس حلت رداءها   عليه نقي اللون لم يتخدد
١١ - وإني لأمضي الهم عند احتضاره   بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
١٢ - أمون كألواح الإران نسأتها   على لاحب كأنه ظهر برجد
١٣ - تباري عتاقا ناجيات وأتبعت   وظيفا وظيفا فوق مور معبد
١٤ - تربعت القفين بالشول ترتعي   حدائق مولي الأسرة أغيد
١٥ - تريع إلى صوت المهيب وتتقي   بذي خصل روعات أكلف ملبد
١٦ - كأن جناحي مضرحي تكنفا   حفافيه شكا في العسيب بمسرد
١٧ - فطورا به خلف الزميل وتارة   على حشف كالشن ذاو مجدد
١٨ - لها فخذان أكمل النحض فيهما   كأنهما بابا منيف ممرد
١٩ - وطي محال كالحني خلوفه   وأجرنة نزت بداي منضد
٢٠ - كأن كناسي ضالة يكنفانها   وأطر قسي تحت صلب مؤيد
٢١ - لها مرفقان أفتلان كأنما   تمر بسلمى دالج متشدد
٢٢ - كقنطرة الرومي أقسم ربها   لتكتنفا حتى تشاد بقرمد
٢٣ - صهابية العثنون موجدة القرا   بعيدة وخد الرجل موارة اليد
٢٤ - أمرت يداها فتل شزر وأجنحت   لها عضداها في سقيف مسند
٢٥ - جنوح دفاق عندل ثم أفرعت   لها كتفاها في معالي مصعد
٢٦ - كأن علوب النسع في دأياتها   موارد من خلقاء في ظهر قردد
٢٧ - تلاقى وأحيانا تبين كأنها   بنائق غر في قميص مقدد

٢٨ - وأتلع نهاض إذا صعدت به   كسكان بوصي بدجلة مصعد
٢٩ - وجمجمة مثل العلاة كأنما   وعي الملتقى منها إلى حرف مبرد
٣٠ - ووجه كقرطاس الشآمي ومشفر   كسبت اليماني قده لم يحرد
٣١ - وعينان كالماويتين استكنتا   بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد
٣٢ - طحوران عوار القذى فتراهما   كمكحولتي مذعورة أم فرقد
٣٣ - وصادقتا سمع التوجس السرى   لهجس خفي أو لصوت مندد
٣٤ - مؤللتان تعرف العتق فيهما   كسامعتي شاة بحومل مفرد
٣٥ - وأروع نباض أحذ ململم   كمرداة صخر في صفيح مصمد
٣٦ - وإن شئت سامي واسط الكور رأسها   وعامت بضبعيها نجاء الخفيدد
٣٧ - وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت   مخافة ملوي من القد محصد
٣٨ - وأعلم مخروت من الأنف مارن   عتيق متى ترجم به الأرض تزدد
٣٩ - على مثلها أمضي إذا قال صاحبي   ألا ليتني أفديك منها وأفتدي
٤٠ - وجاشت إليه النفس خوفا وخاله   مصابا ولو أمسى على غير مرصد
٤١ - إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني   عنيت فلم أكسل ولم أتبلد
٤٢ - أحلت عليها بالقطيع فأجذمت   وقد خب آل الأمعز المتوقد
٤٣ - فذالت كما ذالت وليدة مجلس   تري ربها أذيال سحل ممدد
٤٤ - ولست بحلال التلاع مخافة   ولكن متى يسترفد القوم أرفد
٤٥ - وإن تبغني في حلقة القوم تلقني   وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد
٤٦ - متى تأتني أصبحك كأسا روية   وإن كنت عنها غانيا فاغن وازدد
٤٧ - وإن يلتق الحي الجميع تلاقني   إلى ذروة البيت الكريم المصمد
٤٨ - نداماي بيض كالنجوم وقينة   تروح إلينا بين برد ومجسد
٤٩ - رحيب قطاب الجيب منها رفيقة   بجس الندامى بضة المتجرد
٥٠ - إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا   على رسلها مطروفة لم تشدد
٥١ - وما زال تشرابي الخمور ولذتي   وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
٥٢ - إلى أن تحامتني العشيرة كلها   وأفردت إفراد البعير المعبد
٥٣ - رأيت بني غبراء لا ينكرونني   ولا أهل هذاك الطراف الممدد
٥٤ - ألا أيهذا اللائمي أشهد الوغى   وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي
٥٥ - فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي   فدعني أبادرها بما ملكت يدي
٥٦ - فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى   وجدك لم أحفل متى قام عودي
٥٧ - فمنهن سبق العاذلات بشربة   كميت متى ما تعل بالماء تزبد

٥٨ – وكري إذا نادى المضاف محنبا ... كسيد الغضى نبهته المتورد
٥٩ – وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ... ببهكنة تحت الخباء المعمد
٦٠ – كأن البرين والدماليج علقت ... على عشر أو خروع لم يخضد
٦١ – ذريني أروي هامتي في حياتها ... مخافة شرب في الحياة مصرد
٦٢ – كريم يروي نفسه في حياته ... ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى
٦٣ – أرى قبر نحام بخيل بماله ... كقبر غوى في البطالة مفسد
٦٤ – ترى جثوتين من تراب عليهما ... صفائح صم من صفيح منضد
٦٥ – أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي ... عقيلة مال الفاحش المتشدد
٦٦ – أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة ... وما تنقص الأيام والدهر ينفد
٦٧ – لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ... لكالطول المرخى وثنياه في اليد
٦٨ – فمالي أراني وابن عمي مالكا ... متى أدن منه ينأ عني ويبعد
٦٩ – يلوم وما أدري علام يلومني ... كما لامني في الحي قرط بن أعبد
٧٠ – وأيأسني من كل خير طلبته ... كأنا وضعناه إلى رمس ملحد
٧١ – على غير ذنب قلته غير أنني ... نشدت فلم أغفل حمولة معبد
٧٢ – وقربت بالقربى وجدك إنه ... متى يك أمرٌ للنكيثة أشهد
٧٣ – وإن أدع في الجلي أكن من حماتها ... وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد
٧٤ – وإن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم ... بشرب حياض الموت قبل التهدد
٧٥ – بلا حدث أحدثته وكمحدث ... هجائي وقذفي بالشكاة ومطردي
٧٦ – فلو كان مولاي امرأ هو غيره ... لفرج كربي أو لأنظرني غدى
٧٧ – ولكن مولاي امرؤ هو خانقي ... على الشكر والتسآل أو أنا مفتد
٧٨ – وظلم ذوي القربى أشد مضاضة ... على المرء من وقع الحسام المهند
٧٩ – فذرني وخلقي إنني لك شاكر ... ولو حل بيتي نائيا عند ضرغد
٨٠ – فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد ... ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد
٨١ – فأصبحت ذا مال كثير وعادني ... بنون كرام سادة لمسود
٨٢ – أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه ... خشاش كرأس الحية المتوقد
٨٣ – فآليت لا ينفك كشحي بطانة ... لأبيض عضب الشفرتين مهند
٨٤ – حسام إذا ما قمت منتصرا به ... كفى العود منه البدء ليس بمعضد
٨٥ – أخي ثقة لا ينثني عن ضريبة ... إذا قيل مهلا قال حاجزه قد
٨٦ – إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني ... منيعا إذا بلت بقائمه يدي
٨٧ – وبرك هجود قد أثارت مخافتي ... نواديه أمشي بعضب مجرد

٨٨ - فمرت كهاة ذات خيف جلالة ... عقيلة شيخ كالوبيل يلندد

٨٩ - تقول وقد تر الوظيف وساقها ... ألست ترى أن قد أتيت بمؤيد

٩٠ - وقال : ألا ماذا ترون بشارب ... شديد عليكم بغيه متعمد

٩١ - وقال: ذروه إنما نفعها له ... وإلا تردوا قاصي البرك يزدد

٩٢ - فظل الإماء يمتلن حوارها ... ويسعى علينا بالسديف المسرهد

٩٣ - فإن مت فانعيني بما أنا أهله ... وشقي علي الجيب ياابنة معبد

٩٤ - ولا تجعليني كامرئ ليس همه ... كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي

٩٥ - بطيء عن الجلى سريع الى الخنا ... ذلول بأجماع الرجال ملهد

٩٦ - ولو كنت وغلا في الرجال لضرني ... عداوة ذي الأصحاب والمتوحد

٩٧ - ولكن نفي عني الأعادي جرأتي ... عليهم وإقدامي وصدقي و محتدي

٩٨ - لعمرك ما أمري علي بغمة ... نهاري ولا ليلي علي بسرمد

٩٩ - ويوم حبست النفس عند عراكه ... حفاظا على عوراته والتهدد

١٠٠- على موطن يخشى الفتى عنده الردي ... متى تعترك فيه الفرائص ترعد

١٠١- وأصفر مضبوح نظرت حواره ... على النار واستودعته كف مجمد

١٠٢- ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزود

١٠٣- سيأتيك بالأخبار من لم تبع له ... بتاتا ولم تضرب له وقت موعد

قصيدة زهير بن ابي سلمى

١. أمن أم أوفى دمنـة لم تكلـم — بحومانة الـدراج فالمـتـثـلـم
٢. نيـار لهـا بالرقمتيـن كأنهـا — مراجع وشـم في نواشر معصـم
٣. بها العيـن والآرام يمشـين خلفة — وأطلاؤها ينهضـن من كل مجثم
٤. وقفت بهـا من بعد عشرين حجة — فلأيا عرفت الدار بعـد توهـم
٥. أثافي سفعـا فيمعـرس مرجل — ونؤيا كجذم الحوض لـم يتثـلـم
٦. فلمـا عرفـت الدار قلت لربعها — ألا انعم صباحا أيها الربـع واسلم
٧. تبصر خليلي هل ترى من ظعائن — تحملن بالعلياء من فـوق جـرثم
٨. جعلـن القنـان عن يمين وحزنه — وكـم بالقنان من محـل ومحـرم
٩. وعاليـن أنماطـا عتاقـا وكلـة — وراد الحواشي لونها لـون عندم
١٠. ظهرن من السوبان ثـم جزعنـه — على كل قينـي قشيـب ومفـأم
١١. ووركن في السوبان يعلون متنـه — عليهن دل النـاعـم المتنعـم
١٢. كأن فتات العهن في كل موقـف — وقفن به حب الفنـا لـم يحطـم
١٣. بكرن بكورا واستحـرن بسحرة — فهن ووادي للرس كاليد في الفـم
١٤. فلما وردن الماء زرقا جمـامه — وضعن عصي الحاضر المتخيـم
١٥. وفيهن ملهـى للطيـف ومنظر — أنيـق لعيـن النـاظـر المتوسم
١٦. سعى ساعيا غيظ بن مرة بعد ما — تبـزل ما بين العشيـرة بالـدم
١٧. فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله — رجال بنوه من قريش وجـرهـم
١٨. يمينا لنعـم السيـدان وجـدتما — على كل حال من سحيـل ومبرم
١٩. تـداركتماعبسـا وذبيان بعد ما — تفانوا وبقـوا بينهم عطـر منشم
٢٠. وقد قلتما إن ندرك السلم واسعاً — بمـال ومعروف من القول نسلـم
٢١. فأصبحتما منها على خير موطن — بعيدين فيها من عقوق ومـأثـم
٢٢. عظيمين في عليا معد هديتمـا — ومن يستبح كنزا من المجد يعظم
٢٣. وأصبح يحدي فيكم من إفـالهـا — مغـانم شتى من إفـال مـزنـم
٢٤. تعفي الكلوم بالمئين فأصبحـت — ينجمهـا من ليـس فيها بمجـرم

٢٥. ينجمها قــوم لقــوم غــرامــة ولم يهــريقوا بينهم مــلء محجم

٢٦. ألا أبلــغ الأحلاف عني رسالة وذبيــان هــل أقسمتم كل مقســم

٢٧. فلا تكتمن الله ما في صدوركــم ليخفى ومهمــا يكتــم الله يعلــم

٢٨. يؤخر فيوضع في كتاب فيدخــر ليــوم الحساب أو يعجــل فينقــم

٢٩. وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هــو عنها بالحديث المــرجم

٣٠. متى تبعثوها تبعثــوها ذميمــة وتضــر إذا ضريتموها فتضــرم

٣١. فتعرككم عرك الرحى بثفالهــا وتلقــح كشــافــا ثم تنتج فتتئم

٣٢. فتنتج لكم غلمان أشأم كلهــم كأحمــر عاد ثم ترضــع فتفطم

٣٣. فتغلل لكم ما لا تغــل لأهلهــا قــرى بالعــراق من قفيز ودرهم

٣٤. لحي حلال يعصم الناس أمرهم إذا نزلــت إحــدى الليالي بمعظم

٣٥. كرام فلا ذو الضغن يدرك تبله ولا الجــارم الجاني عليهم بمسلم

٣٦. رعوا ظمأهم حتى إذا تم أوردوا غمــارا تسيــل بالســلاح وبالدم

٣٧. فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا إلــى كــلأ مستــوبــل متوخــم

٣٨. لعمري لنعم الحي جر عليهــم بما لا يواتيهم حصين بن ضمضم

٣٩. وكان طوى كشحا على مستكنة فــلا هو أبداهــا ولم يتقـــدم

٤٠. وقــال سأقضي حاجتي ثــم اتقي عــدوي بألف من ورائي ملجــم

٤١. فشد ولم ينظــر بيــوتا كثيــرة لــدى حيث ألقت رحلها أم قشعم

٤٢. لــدى أســد شاكي البنان مقاذف لــه لبــد أظفــاره لــم تقلــم

٤٣. جريء متى يظلم يعاقب بظلمــه ســريعــا وإلا يبد بالظلم يظلــم

٤٤. لعمرك ما جرت عليهــم رماحهم دم ابن نهيــك أو قتيــل المثلــم

٤٥. ولا شاركت في الموت في دم نوفل ولا وهب منها ولا ابن المحــزم

٤٦. فكلا أراهم أصبحــوا يعقلـــونه صحيحــات ألف بعد ألف مصتم

٤٧. ومن يعــص أطراف الزجاج فإنه يطيــع العــوالي ركبت كل لهذم

٤٨. ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه إلى مطمئــن البــر لا يتجمجــم

٤٩. ومن يبغ أطراف الــرماح ينلنه ولــو رام أن يرقى السماء بسلــم

٥٠. ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومــه يستغــن عنه ويذمم

٥١. ومن لا يزل يسترحل الناس نفسه ولا يعفها يوما من الذم يندم

٥٢. ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

٥٣. ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

٥٤. ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

٥٥. ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

٥٦. سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين عاما لا أبا لك يسأم

٥٧. رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

٥٨. ومهما تكن عند امرئ من خليقة ولو خالها تخفى على الناس تعلم

٥٩. وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمي

قصيدة عنترة بن شداد

(١) هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
(٢) أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم
(٣) ولقد حبست بها طويلاً ناقتي أشكوا إلى سفع رواكد جثم
(٤) يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي
(٥) دار لآنسة غضيض طرفها طوع العناق لذيذة المتبسم
(٦) فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن لأقضي حاجة المتلوم
(٧) وتحل عبلة بالجواء وأهلنا بالحزن فالصمان فالمتثلم
(٨) حييت من طلل تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أم الهيثم
(٩) حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسراً على طلابك ابنة مخرم
(١٠) علقتها عرضاً وأقتل قومها زعماً لعمر أبيك ليس بمزعم
(١١) ولقد نزلت فلا تظني غيره مني بمنزلة المحب المكرم
(١٢) كيف المزار وقد تربع أهلها بعنيزتين وأهلنا بالغيلم
(١٣) إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بليل مظلم
(١٤) ما راعني إلا حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمخم
(١٥) فيها اثنتان وأربعون حلوبة سوداً كخافية الغراب الأسحم
(١٦) إذ تستبيك بذي غروب واضح عذب مقبلة لذيذ المطعم
(١٧) وكأنما نظرت بعيني شادن رشأ من الغزلان ليس بتوأم
(١٨) وكأن فأرة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الفم
(١٩) أو روضة أنفاً تضمن نبتها غيث قليل الدمن ليس بمعلم
(٢٠) جادت عليها كل عين ثرة فتركن كل حديقة كالدرهم
(٢١) سحا وتسكابا فكل عشية يجري عليها الماء لم يتصرم
(٢٢) وخلا الذباب بها فليس ببارح غرداً كفعل الشارب المترنم
(٢٣) هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم
(٢٤) تمسي وتصبح فوق ظهر حشية وأبيت فوق سراة أدهم ملجم
(٢٥) وحشيتي سرج على عبل الشوى نهد مراكله نبيل المحزم
(٢٦) هل تبلغني دارها شدنية لعنت بمحروم الشراب مصرم
(٢٧) خطارة غب السرى موارة تطس الأكام بذات خف ميثم

(٢٨) فكأنما أقص الإكام عشية ... بقريب بين المنسمين مصلم
(٢٩) تأوي له قلص النعام كما أوت ... حزق يمانية لأعجم طمطم
(٣٠) يتبعن قلة رأسه وكأنه ... حرج على نعش لهن مخيم
(٣١) صعل يعود بذي العشيرة بيضه ... كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم
(٣٢) شربت بماء الدحرضين فأصبحت ... زوراء تنفر عن حياض الديلم
(٣٣) وكأنما ينأى بجانب دفها الوحشي ... من هزج العشي مؤوم
(٣٤) هر جنيب كلما عطفت له ... غضبى أتقاها باليدين وبالفم
(٣٥) أبقي لها طول السفار مقرمداً ... سنداً ومثل دعائم المتخيم
(٣٦) بركت على ماء الرداع كأنما ... بركت على قصب أجش مهضم
(٣٧) وكأن رباً أو كحيلاً معقداً ... حش الوقود به جوانب قمقم
(٣٨) ينباع من ذفري غضوب جسرة ... زيافة مثل الفنيق المكدم
(٣٩) إن تغدفي دوني القناع فإنني ... طب بأخذ الفارس المستلئم
(٤٠) أثني علي بما علمت فإنني ... سهل مخالقتي إذا لم أظلم
(٤١) فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل ... مر مذاقته كطعم العلقم
(٤٢) ولقد شربت من المدامة بعدما ... ركد الهواجر بالمشوف المعلم
(٤٣) بزجاجة صفراء ذات أسرة ... قرنت بأزهر في الشمال مفدم
(٤٤) فإذا شربت فإنني مستهلك ... مالي وعرضي وافر لم يكلم
(٤٥) وإذا صحوت فما أقصر عن ندي ... وكما علمت شمائلي وتكرمي
(٤٦) وحليل غانية تركت مجدلاً ... تمكو فريصته كشدق الأعلم
(٤٧) سبقت يداي له بعاجل طعنة ... ورشاش نافذة كلون العندم
(٤٨) هلا سألت الخيل يابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
(٤٩) إذ لا أزال على رحالة سابح ... نهد تعاوره الكماة مكلم
(٥٠) طوراً يجرد للطعان وتارة ... يأوي إلى حصد القسي عرمرم
(٥١) يخبرك من شهد الوقيعة أنني ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم
(٥٢) ولقد ذكرتك والرماح نواهل ... مني وبيض الهند تقطر من دمي
(٥٣) فوددت تقبيل السيوف لأنها ... لمعت كبارق ثغرك المتبسم
(٥٤) ومدجج كره الكماة نزاله ... لا ممعن هرباً ولا مستسلم
(٥٥) جادت يداي له بعاجل طعنة ... بمثقف صدق الكعوب مقوم
(٥٦) برحيبة الفرغين يهدي جرسها ... بالليل معتس الذئاب الضرم
(٥٧) فشككت بالرمح الأصم ثيابه ... ليس الكريم على القنا بمحرم

(٥٨) فتـركته جزر السبـاع ينشنـه ما بين قلة رأسـه والمعصـم
(٥٩) ومشـك سـابغة هتكت فروجها بالسيف عن حامي الحقيقـة معلـم
(٦٠) ربذ يداه بالقـداح إذا شتـا هتـاك غـايات التجـار ملـوم
(٦١) لما رآني قـد نـزلـت أريـده . أبدي نـواجـذه لغيـر تبسـم
(٦٢) فطعنته بالـرمـح ثـم علـوتـه بمهند صافـي الحـديدة مخـذم
(٦٣) عهدي به مـد النهـار كأنمـا خضب البنان ورأسـه بالعظلـم
(٦٤) بطل كأن ثيـابه في سـرحـة يحذى نعـال السبـت ليـس بتـوأم
(٦٥) يا شـاة ما قنـص لمن حلت له حرمـت علي وليتهـا لم تحـرم
(٦٦) فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبـي فتجسسـي أخبارهـا لـي واعلمـي
(٦٧) قالت رأيت من الأعادي غـرة والشاة ممكنـة لمـن هـو مـرتـم
(٦٨) وكأنما التفتت بجيـد جـدايـة رشـأ من الغـزلان حـر أرثـم
(٦٩) نبئت عمـراً غير شاكـر نعمتي والكفـر مخبثـة لنفـس المنعـم
(٧٠) ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضـح الفـم
(٧١) في حومة الموت التي لا تشتـكي غمراتها الأبـطـال غيـر تغمغـم
(٧٢) إذ يتقون بي الأسنـة لـم أخم عنها ولكنـي تضـايـق مقـدمـي
(٧٣) ولقـد هممـت بغـارة في ليلـة سـوداء حـالكـة كلـون الأدلـم
(٧٤) لما سمعت نداء مرة قـد عـلا وابني ربيعـة فـي الغبـار الأقتـم
(٧٥) ومحلم يسعون تحت لوائهـم والموت تحت لـواء آل محلـم
(٧٦) أيقـنت أن سيـكون عنـد لقائهم ضرب يطيـر عن الفـراخ الجثـم
(٧٧) لما رأيـت القـوم جميعهـم يتـذامرون كـررت غيـر مذمم
(٧٨) يدعون عنترة والـرمـاح كأنها أشطـان بئـر في لبانـن الأدهـم
(٧٩) مازلت أرميهـم بثغـرة نحـره ولبانه حتـى تسـربـل بالـدم
(٨٠) فازور من وقع القنـا بلبـانـه وشـكا إلـى بعبـرة وتحمحـم
(٨١) لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علـم الكـلام مكـلمـي
(٨٢) ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمهـا قيل الفـوارس ويـك عنتـرة أقـدم
(٨٣) والخيل تقتحـم الخبـاء عوبسـاً مـا بين شيظمة وأجـرد شيظـم
(٨٤) ذلل ركـابي حيث شئت مشايعي لبـي وأحـفـزه بأمـر مبـرم
(٨٥) إني عـداتي أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض مـا لـم تعلمـي
(٨٦) حالـت رماح ابني بغيض دونكم وزوت جواني الحـرب من لـم يجرم
(٨٧) ولقـد خشيت بأن أموت ولم تدر للحرب دائرة على ابنـي ضمضـم

(٨٨) والشــاتمي عرضي ولم أشتمهما والنــاذرين إذا القيتهمـــا دمـــي

(٨٩) إن يفعــلا فــلقد تركت أباهمــا جزر السباع وكل نســـر قشعـــم

قصيدة عمرو بن كلثوم

١- ألا هبي بصحنك فاصبحينا — ولا تبقي خمور الأندرينا

٢- مشعشعة كأن الحص فيها — إذ ما الماء خالطها سخينا

٣- تجور بذي اللبانة عن هواه — إذ ما ذاقها حتى يلينا

٤- ترى اللحز الشديد إذا أمرت — عليه لماله فيها مهينا

٥- وإنا سوف تدركنا المنايا — مقدرة لنا ومقدرينا

٦- قفي قبل التفرق يا ظعينا — نخبرك اليقين وتخبرينا

٧- بيوم كريهة ضرباً وطعناً — أقر به مواليك العيونا

٨- قفي نسألك هل أحدثت وصلاً — لوشك البين أم خنت الأمينا

٩- تريك إذا دخلت على خلاء — وقد أمنت عيون الكاشحينا

١٠- ذراعي عيطل أدماء بكر — تربعت الأجارع والمتونا

١١- وثدياً مثل حق العاج رخصاً — حصاناً من أكف اللامسينا

١٢- ومتني لدنة طالت ولانت — روادفها تنوء بما يلينا

١٣- تذكرت الصبا واشتقت لما — رأيت حمولها أصلاً حدينا

١٤- وأعرضت اليمامة واشمخرت — كأسياف بأيدي مصلتينا

١٥- فما وجدت وجدي أم سقب — أضلته فرجعت الحنينا

١٦- ولا شمطاء لم يترك شقاها — لها من تسعة إلا جنينا

١٧- وإن غداً وإن اليوم رهن — وبعد غد بما لا تعلمينا

١٨- أبا هند فلا تعجل علينا — وأنظرنا نخبرك اليقينا

١٩- بأنا نورد الرايات بيضاً — ونصدرهن حمراً قد روينا

٢٠- وأيام لنا غر طوال — عصينا الملك فيها أن ندينا

٢١- وسيد معشر قد توجوه — بتاج الملك يحمي المحجرينا

٢٢- تركنا الخيل عاكفة عليه — مقلدة أعنتها صفونا

٣٢- وقد هرت كلاب الحي منا — وشذبنا قتادة من يلينا

٢٤- متى ننقل إلى قوم رحانا — يكونوا في اللقاء لها طحينا

٢٥- يكون ثقالها شرقي سلمى — ولهوتها قضاعة أجمعينا

٢٦- وأن الضغن بعد الضغن يبدو ... عليك ويخرج الداء الدفينا
٢٧- ورثنا المجد قد علمت معد ... نطاعن دونه حتى يبينا
٢٨- ونحن إذا عماد الحي خرت ... على الأحفاض نمنع من يلينا
٢٩- ندافع عنهم الأعداء قدما ... ونحمل عنهم ما حملونا
٣٠- نطاعن ما تراخى الناس عنا ... ونضرب بالسيوف إذا غشينا
٣١- بسمر من قنا الخطي لدن ... نوابل أو ببيض يعتلينا
٣٢- نشق بها رؤوس القوم شقا ... ونخليها الرقاب فيختلينا
٣٣- تخال جماجم الأبطال فيها ... وسوقا بالأماعز يرتمينا
٣٤- نحز رؤوسهم في غير بر ... فما يدرون ماذا يتقونا
٣٥- كأن سيوفنا فينا وفيهم ... مخاريق بأيدي لاعبينا
٣٦- كأن ثيابنا منا ومنهم ... خضبن بأرجوان أو طلينا
٣٧- إذا ما عي بالإسناف حي ... من الهول المشبه أن يكونا
٣٨- نصبنا مثل رهوة ذات حد ... محافظة وكنا السابقينا
٣٩- بفتيان يرون القتل مجدا ... وشيب في الحروب مجربينا
٤٠- حديا الناس كلهم جميعا ... مقارعة بنيهم عن بنينا
٤١- فأما يوم خشيتنا عليهم ... فنصبح غارة متلببينا
٤٢- وأما يوم لا نخشى عليهم ... فنصبح في مجالسنا ثبينا
٤٣- برأس من بني جشم بن بكر ... ندق به السهولة والحزونا
٤٤- بأي مشيئة عمرو بن هند ... نكون لقيلكم فيها قطينا
٤٥- بأي مشيئة عمرو بن هند ... تطيع بنا الوشاة وتزدرينا
٤٦- تهددنا وأوعدنا رويدا ... متى كنا لأمك مقتوينا
٤٧- فإن قناتنا يا عمرو أعيت ... على الأعداء قبلك أن تلينا
٤٨- إذا عض الثقاف بها اشمأزت ... وولتهم عشوزنة زبونا
٤٩- عشوزنة إذا انقلبت أرنت ... تدق قفا المثقف والجبينا
٥٠- فهل حدثت في جشم بن بكر ... بنقص في خطوب الأولينا
٥١- ورثنا مجد علقمة بن سيف ... أباح لنا حصون المجد دينا
٥٢- ورثت مهلهلا والخير منهم ... زهيرا نعم ذخر الذاخرينا

٥٣- وعتاباً وكلثوماً جميعا	بهم نلنا تراث الأكرمينا
٥٤- وذا البرة الذي حدثت عنه	به نحمى ونحمي الملجئينا
٥٥- ومنا قبل الساعي كليب	فأي المجد إلا قد ولينا
٥٦- متى نعقد قرينتنا بحبل	نجذ الحبل أو نقص القرينا
٥٧- ونوجد نحن أمنعهم نماراً	وأوفاهم إذا عقدوا يمينا
٥٨- ونحن غداة أوقد في خزاز	رفدنا فوق رفد الرافدينا
٥٩- ونحن الحابسون بذي أراطى	تسف الجلة الخور الدرينا
٦٠- ونحن الحاكمون إذا أطعنا	ونحن العازمون إذا عصينا
٦١- ونحن التاركون لما سخطنا	ونحن الأخذون لما رضينا
٦٢- وكنا الأيمنين إذا التقينا	وكان الأيسرين بنو أبينا
٦٣- فصالوا صولة فيمن يليهم	وصلنا صولة فيمن يلينا
٦٤- فآبوا بالنهاب وبالسبايا	وأبنا بالملوك مصفدينا
٦٥- إليكم يا بني بكر إليكم	ألما تعرفوا منا اليقينا
٦٦- ألما تعرفوا منا ومنكم	كتائب يطعن ويرتمينا
٦٧- علينا البيض واليلب اليماني	وأسياف يقمن وينحنينا
٦٨- علينا كل سابغة دلاص	ترى فوق النجاد لها غضونا
٦٩- إذا وضعت عن الأبطال يوماً	رأيت لها جلود القوم جونا
٧٠- كأن متونهن متون غدر	تصفقها الرياح إذا جرينا
٧١- وتحملنا غداة الروع جرد	عرفن لنا نقائذ وافتلينا
٧٢-ورثناهن عن آباء صدق	ونورثها إذا متنا بنينا
٧٣- وقد علم القبائل من معد	إذا قبب بأبطحها بنينا
٧٤- بأنا العاصمون بكل كحل	وأنا الباذلون لمجتدينا
٧٥- وأنا المانعون لما يلينا	إذا ما البيض فارقت الجفونا
٧٦- وأنا المانعون إذاقدرنا	وأنا المهلكون إذا أتينا
٧٧- وأنا الشاربون الماء صفواً	ويشرب غيرنا كدراً وطينا
٧٨- ألا سائل بني الطماح عنا	ودعميا فكيف وجدتمونا
٧٩- نزلتم منزل الأضياف منا	فعجلنا القرى أن تشتمونا

٨٠- قـــريناكم فعجلنـــــا قــــراكـــم قبيل الصبح مــــــرداة طحونـــا

٨١- يكون ثفـــالهـــا شـــرقي نجـــد ولهوتها قضــــــاعة أجمعينـــــا

٨٢- على آثارنــــــا بيــض حســـان نحاذر أن تقســــم أو تهــــونـــا

٨٣- ظعائن من بني جشـــــم بن بكر خلطن بميسم حسبـــاودينــــــا

٨٤- أخــــذن على بعولتهن عهـــــدا إذا لاقوا كتـــائـــب معلمينـــــا

٨٥- ليستلبــــن أبـــدانـــا وبيضـــــا وأسرى في الحـــديـــد مقرنينـــا

٨٦- إذا ما رحنا يمشين الهـــوينـــى كما اضطربت متون الشــــاربينا

٨٧- يقتن جيـــادنـــا ويقلـــن لستـــم بعولتنا إذا لـــــم تمنعـــــونــــــا

٨٨- إذا لـــم نحمهـــن فـــلا بقينـــا لشـــئ بعـــدهـــن ولا حيينـــــا

٨٩- وما منع الظعائن مثل ضـــرب ترى فيــــه الســــواعد كالقلينـــــا

٩٠- إذا ما الملك سام الناس خسفـــا أبينا أن يقر الخســـف فينــــــا

٩١- ألا لا يجهلـــن أحـــد علينـــــــا فنجهل فوق جـــهل الجاهلينـــا

٩٢- لنـــا الدنيـــا وما أمســـى عليهـــا ونبطش حين نبطش قـــادرينـــا

٩٣- بغـــــاة ظالمين ولا ظلمنـــــا ولكنـــا سنبــدأ ظــــالمينـــــــا

٩٤- مــــلأنا البر حتى ضاق عنـــــا ونحن البحــــر نملـــؤه سفينـــا

قصيدة الحارث بن حلزة

١- آذنتنـا ببينهـا أسمـاء   رب ثاو يمـل منه الثـواء

٢- بعد عهـد لها ببـرقـة شمـا   ء فأدنى ديـارها الخلصـاء

٣- فمحيـاة فالصفـاح فأعـلـى   ذي فتـاق فعاذب فالوفـاء

٤- فرياض القطـا فـأودية الشـر   بب فالشعبتـان فالأبـلاء

٥- لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ   ـيوم دلها وما يـرد البكـاء

٦- وبعيـنـيـك أوقـدت هند النـا   ر أخيرا تلوى بها العليـاء

٧- أوقدتهـا بين العقيـق فشخصيـ   ـن بعود كما يلوح الضيـاء

٨- فتنـورت نـارهـا من بعيـد   بخزاز هيهات منك الصـلاء

٩- غير أني قـد أستعين على الهـ   ـم إذا خـف بالثـوى النجـاء

١٠- بزفـوف كأنهـا هقلـة أ   م رئـال دويـة سقفـاء

١١- آنست نبـأة وأفـزعهـا القـ   ـناص عصرا وقد دنا الإمساء

١٢- فترى خلفهـا من الرجع والوقـ   ـع منينـا كأنـه إهبـاء

١٣- وطراقـا من خلفهـن طـراق   ساقطات تلوي بها الصحـراء

١٤- أتلهى بهـا الهـواجـر إذ كـ   ـل ابن هم بليـة عميـاء

١٥- وأتانـا عـن الأراقـم أنبـا   ء وخطب نعنى به ونسـاء

١٦- أن إخـواننـا الأراقـم يغلـو   ن علينا في قـولهم إحفـاء

١٧- يخلطون البرئ منا بذي الذنـ   ـب ولا ينفع الخلـي الخـلاء

١٨- زعموا أن كل من ضرب العيـ   ـر موال لنـا وأنا الـولاء

١٩- أجمعـوا أمـرهـم بليل فلما   أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء

٢٠- من مناد ومن مجيب ومن تصـ   ـهال خيل خلال ذاك رغـاء

٢١- أيهـا الناطق المـرقـش عنـا   عند عمرو وهل لذاك بقـاء

٢٢- لا تخلنـا على غرائـك إنـا   قبل ما قد وشى بنا الأعـداء

٢٣- فبقينـا علـى الشنـاءة تنميـ   ـنا حصـون وعـزة قعساء

٢٤- قبل ما اليوم بيضت بعيون الـ   ـناس فيهـا تغيظ وإبـاء

٢٥- وكأن المنون تردى بنـا أر   عن جونا ينجـاب عنه العماء

٢٦- مكفهراً على الحوادث لا تر توه للدهر مؤيد صماء
٢٧- أيما خطة أردتم فأدو ها إلينا تمشي بها الأملاء
٢٨- إن نبشتم ما بين ملحة فالصا قب فيه الأموات والأحياء
٢٩- أو نقشتم فالنقش تجشمه النا س وفيه الصلاح والإبراء
٣٠- أو سكتم عنا فكنا كمن أغ مض عينا في جفنها أقذاء
٣١- أو منعتم ما تسألون فمن حد دثتموه له علينا العلاء
٣٢- هل علمتم أيام ينتهب النا س غواراً لكل حي عواء
٣٣- إذ رفعنا الجمال من سعف البحـ رين سيراً حتى نهاها الحساء
٣٤- ثم ملنا على تميم فأحرمـ ـنا وفينا بنات مر إماء
٣٥- لا يقيم العزيز بالبلد السهـ ـل ولا ينفع الذليل النجاء
٣٦- ليس ينجي مواثلاً من حذار رأس طود وحرة رجلاء
٣٧- فملكنا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
٣٨- وهو الرب والشهيد على يو م الحيارين والبلاء بلاء
٣٩- ملك أضلع البرية لا يو جد فيها لما لديه كفاء
٤٠- فاتركوا البغي والتعدي وإما تتعاشوا ففي التعاشي الداء
٤١- واذكروا حلف ذي المجاز وما قد دم فيه العهود والكفلاء
٤٢- حذر الخون والتعدي وهل ينـ ـقض ما في المهارق الأهواء
٤٣- واعلموا أننا وإياكم فيـ ـما اشترطنا يوم اختلفنا سواء
٤٤- أعلينا جناح كندة أن يغـ ـنم غازيهم ومنا الجزاء
٤٥- أم علينا جرى حنيفة أو ما جمعت من محارب غبراء
٤٦- أم جنايا بني عتيق فمن يغـ ـدر فإنا من حربهم برآء
٤٧- أم علينا جرى العباد كما نيـ ـط بجوز المحمل الأعباء
٤٨- أم علينا جرى قضاعة أم ليـ ـس علينا مما جنوا أنداء
٤٩- ليس منا المضربون ولا قيـ ـس ولا جندل ولا الحداء
٥٠- أم علينا جرى إياد كما قيـ ـل لطسم: أخوكم الأباء

٥١- عنناً باطلاً وظلماً كما تعـ ــتر عن حجرة الربيض الظباء

٥٢- وثمانون من تميم بأيديهم رماح صدورهن القضاء

٥٣- لم يخلوا بني رزاح ببرقا ء نطاع لهم عليهم دعاء

٥٤- تركوهم ملحبين فآبوا بنهاب يصم فيه الحداء

٥٥- وأتوهم يسترجعون فلم تر جع لهم شامة ولا زهراء

٥٦- ثم فاءوا منهم بقاصمة الـ ـظهر ولا يبرد الغليل الماء

٥٧- ثم خيل من بعد ذاك مع الـ ـغلاق لا رأفة ولا إبقاء

٥٨- ما أصابوا من تغلبي فمطلو ل عليه إذا تولى العفاء

٥٩- كتكاليف قومنا إذ غزا المنـ ـذر هل نحن لابن هند رعاء

٦٠- إذ أحل العلاة قبة ميسو ن فأدنى ديارهم العوصاء

٦١- فتأوت لهم قراضبة من كل حي كأنهم ألقاء

٦٢- فهداهم بالأسودين وأمر اللـ ـه بلغ يشقى به الأشقياء

٦٣- إذ تمنونهم غروراً فساقتهم إليكم أمنية أشراء

٦٤- لم يغروكم غروراً ولكن يرفع الآل جمعهم والضحاء

٦٥- أيها الشانئ المبلغ عنا عند عمرو وهل لذاك انتهاء

٦٦- ملك مقسط وأكمل من يمـ ـشي ومن دون ما لديه الثناء

٦٧- إرمي بمثله جالت الجـ ـن فأبت لخصمها الأجلاء

٦٨- من لنا عنده من الخير آيا ت ثلاث في كلهن القضاء

٦٩- آية : شارق الشقيقة إذ جا ءوا جميعاً لكل حي لواء

٧٠- حول قيس مستلئمين بكبش قرظي كأنه عبلاء

٧١- وصتيت من العواتك ما تنـ ـهاه إلا مبيضة رعلاء

٧٢- فجبهناهم بضرب كما يخـ ـرج من خربة المزاد الماء

٧٣- وحملناهم على حزم ثهلا ن شلالاً ودمي الأنساء

٧٤- وفعلنا بهم كما علم اللـ ـه وما إن للحائنين دماء

٧٥- ثم حجراً أعني ابن أم قطام وله فارسية خضراء

٧٦- أسد في اللقـــاء ورد همــــوس وربيـــع إن شنعت غبـــــراء

٧٧- وجبهنـــاهــم بطعــن كما تنهز في حمـــة الطـــوى الـــدلاء

٧٨- وفككنا غل امرئ القيس عنـــه بعـــد ما طـــال حبسه والعناء

٧٩- وأقـــدنـــاه رب غســـان بالمنـــذر كرهـــا إذ لا تكال الدماء

٨٠- وفـــديـنــــاهـــم بتسعة أمــــلا ك ندامى أســــلابهم أغـــلاء

٨١- ومع الجون جون آل بنـــي الأو س عنـــود كأنهـــا دفـــــواء

٨٢- ما جزعنا تحت العجـــــاج إذ و لت بأقفائهـــا وحـــز الصـــلاء

٨٣- وولـــدنا عمـــرو بن أم أنــــاس من قـــريب لمـــا أتـــانا الحباء

٨٤- مثلها تخرج النصيحـــة للقــــو م فـــلاة مـــن دونهـــا أفـــلاء

قصيدة لبيد بن ربيعة

(١) عفت الديار محلها فمقامها — بمنى تأبد غولها فرجامها
(٢) فمدافع الريان عرى رسمها — خلقا كما ضمن الوحي سلامها
(٣) دمن تجرم بعد عهد أنيسها — حجج خلون حلالها وحرامها
(٤) رزقت مرابيع النجوم وصابها — ودق الرواعد جودها ورهامها
(٥) من كل سارية وغاد مدجن — وعشية متجاوب إرزامها
(٦) فعلا فروع الأيهقان وأطفلت — بالجلهتين ظباؤها ونعامها
(٧) والوحش ساكنة على أطلائها — عوذا تأجل بالفضاء بهامها
(٨) وجلا السيول عن الطلول كأنها — زبر تجد متونها أقلامها
(٩) أو رجع واشمة أسف نؤورها — كففا تعرض فوقهن وشامها
(١٠) فوقفت أسألها وكيف سؤالنا — صماً خوالد ما يبين كلامها
(١١) عريت وكان بها الجميع فأبكروا — منها وغودر نؤيها وثمامها
(١٢) شاقتك ظعن الحي حين تحملوا — فتكنسوا قطناً تصر خيامها
(١٣) من كل محفوف يظل عصيه — زوج عليه كلة وقرامها
(١٤) زجلا كأن نعاج توضح فوقها — وظباء وجرة عطفاً أرآمها
(١٥) حفزت وزايلها السراب كأنها — أجزاع بيشة أثلها ورضامها
(١٦) بل ما تذكر من نوار وقد نأت — وتقطعت أسبابها ورمامها
(١٧) مرية حلت بفيد وجاورت — أهل الحجاز فأين منك مرامها
(١٨) بمشارق الجبلين أو بمحجر — فتضمنتها فردة فرخامها
(١٩) فصوائق إن أيمنت فمظنة — منها وحاف القهر أو طلخامها
(٢٠) فاقطع لبانة من تعرض وصله — ولشر واصل خلة صرامها
(٢١) واحب المجامل بالجزيل وصرمه — باق إذا ضلعت وزاغ قوامها
(٢٢) بطليح أسفار تركن بقية — منها فأحنق صلبها وسنامها
(٢٣) فإذا تغالى لحمها فتحسرت — وتقطعت بعد الكلال خدامها
(٢٤) فلها هباب في الزمام كأنها — صهباء راح مع الجنوب جهامها
(٢٥) أملمع وسقت لأحقب لاحه — طرد الفحول وضربها وكدامها
(٢٦) يعلو بها حدب الإكام مسحجاً — قد رابه عصيانها ووحامها
(٢٧) بأحزة الثلبوت يربأ فوقها — قفر المراقب خوفها آرامها
(٢٨) حتى إذا سلخا جمادى ستة — جزءا فطال صيامه وصيامها

(٢٩) رجعـاً بأمـرهما إلى ذي مرة حصد ونجح صريمة إبـرامهـا
(٣٠) ورمت دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامهـا
(٣١) فتنازعا سبطا يطير ظـلالـه كدخان مشعلة يشب ضـرامهـا
(٣٢) مشمولة غلثت بنـابت عـرفـج كدخـان نار سـاطـع أسنامهـا
(٣٣) فمضى وقـدمها وكانت عـادة منه ، إذا هي عردت ، إقـدامها
(٣٤) فتوسطا عرض السري وصدعاً مسجـورة متجـاورا قـلامهـا
(٣٥) محفوفة وسـط اليـراع يظلها منه مصـرع غابة وقيـامهـا
(٣٦) أفتلك أم وحشيـة مسبـوعـة خذلت وهادية الصوار قـوامهـا
(٣٧) خنساء ضيعت الفـرير فلم يرم عرض الشقائـق طوفها وبغامها
(٣٨) لمعفـر قهـد تنـازع شلـوه غبس كواسـب لا يمن طعامهـا
(٣٩) صادفن منه غـرة فـاصبنهـا إن المنايا لا تطيـش سهـامهـا
(٤٠) باتت وأسبل واكف من ديمـة يروي الخمائل دائمـا تسجـامها
(٤١) تجتاف أصـلا قالصـا متنبـذا بعجوب أنقـاء يميـل هيـامهـا
(٤٢) يعلـو طـريقـة متنهـا متواتر في ليلة كفـر النجـوم غمـامها
(٤٣) وتضيئ في وجه الظلام منيـرة كجمانة البحري سل نظـامهـا
(٤٤) حتى إذا حسر الظلام وأسفـرت بكرت تزل عن الثرى أزلامهـا
(٤٥) علهت تردد في نهاء صعـائـد سبعا تؤاما كامـلا أيـامهـا
(٤٦) حتى إذا يئست وأسحق حـالـق لم يبله إرضـاعهـا وفطـامها
(٤٧) وتسمعت رز الأنيس فـراعهـا عن ظهر غيب والأنيـس سقامها
(٤٨) فغدت كلا الفرجين تحسب أنـه مولى المخافة خلفها وأمـامهـا
(٤٩) حتى إذا يئست الرماة وأرسلـوا غضفا دواجن قافلا أعصـامهـا
(٥٠) فلحقن واعتكرت لها مـدريـة كالسمهرية حـدهـا وتمـامهـا
(٥١) لتذودهن وأيقنـت إن لـم تـذد أن قد أحم مع الحتوف حمامهـا
(٥٢) فتقصدت منها كساب فضـرجت بدم وغودر في المكر سحـامهـا
(٥٣) فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجتاب أرديـة السـراب إكامها
(٥٤) أقضي اللبانة لا أفـرط ريبـة أو أن تلوم بحـاجـة لوامهـا
(٥٥) أو لم تكن تدري نـوار بأننـي وصال عقد حبـائـل جـذامهـا
(٥٦) تراك أمكنـة إذا لـم أرضهـا أو يعتلق بعض النفـوس حمامها
(٥٧) بل أنت لا تدرين كم من ليلـة طلـق لـذيـذ لهـوهـا وندامها
(٥٨) قد بت سامرها وغاب تـاجـر وافيت إذ رفعت وعز مـدامهـا

(٥٩) أغلي السباء بكل أدكن عاتق   أو جونة قدحت وفض ختامها
(٦٠) باكرت حاجتها الدجاج بسجرة   لأعل منها حين هب نيامها
(٦١) وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
(٦٢) بصبوح صافية وجذب كرينة   بموتر تأتاله إبهامها
(٦٣) ولقد حميت الحي تحمل شكتي   فرط وشاحي إذ غدوت لجامها
(٦٤) فعلوت مرتقباً على ذي هبوة   حرج إلى أعلامهن قتامها
(٦٥) حتى إذا ألقت يداً في كافر   وأجن عورات الثغور ظلامها
(٦٦) أسهلت وانتصبت كجزع منيفة   جرداء يحصر دونها جرامها
(٦٧) رفعتها طرد النعام وفوقه   حتى إذا سخنت وخف عظامها
(٦٨) قلقت رحالتها وأسبل نحرها   وابتل من زبد الحميم حزامها
(٦٩) ترقى وتطعن في العنان وتنتحي   ورد الحمامة إذ أجد حمامها
(٧٠) وكثيرة غرباؤها مجهولة   ترجى نوافلها ويخشى ذامها
(٧١) غلب تشذر بالذحول كأنها   جن البدي رواسياً أقدامها
(٧٢) أنكرت باطلها وبؤت بحقها   يوماً ولم يفخر علي كرامها
(٧٣) وجزور أيسار دعوت لحتفها   بمغالق متشابه أعلامها
(٧٤) أدعوا بهن لعاقر أو مطفل   بذلت لجيران الجميع لحامها
(٧٥) فالضيف والجار الغريب كأنما   هبطا تبالة مخصباً أهضامها
(٧٦) تأوي إلى الأطناب كل رنية   مثل البلية قالص أهدامها
(٧٧) ويكللون إذا الرياح تناوحت   خلجاً تمد شوارعاً أيتامها
(٧٨) إنا إذا التقت المجامع لم يزل   منا لزاز عظيمة جشامها
(٧٩) ومقسم يعطي العشيرة حقها   ومغذمر لحقوقها هضامها
(٨٠) فضلاً وذو كرم يعين على الندى   سمح كسوب رغائب غنامها
(٨١) من معشر سنت لهم آباؤهم   ولكل قوم سنة وإمامها
(٨٢) لا يطبعون ولا يبور فعالهم   إذ لا تميل مع الهوى أحلامها
(٨٣) فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه   فسما إليه كهلها وغلامها
(٨٤) فاقنع بما قسم المليك فإنما   قسم الخلائق بيننا علامها
(٨٥) وإذا الأمانة قسمت في معشر   أوفى بأعظم حقنا قسامها
(٨٦) وهم السعاة إذا العشيرة أفظعت   وهم فوارسها وهم حكامها
(٨٧) وهم ربيع للمجاور فيهم   والمرملات إذا تطاول عامها
(٨٨) وهم العشيرة أن يبطئ حاسد   أو أن يلوم مع العدو ليامها

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

(أ) القرآن الكريم .

(ب) الكتاب المقدس .

(١) إبراهيم الإدكاوي :

- دلالات الأفعال في علم التصريف -مطبعة الأمانة بالقاهرة -الطبعة الأولى- ١٩٩٠.

(٢) إبراهيم السامرائي :

- الفعل زمانه وأبنيته - مؤسسة الرسالة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨٠.

(٣) إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية - مكتبة نهضة مصر بالفجالة - مطبعة لجنة البيان العربي - الطبعة الثانية - ١٩٥٠ .

- في اللهجات العربية - مطبعة لجنة البيان العربي - الطبعة الثانية - ١٩٥٢.

(٤) إبراهيم عبد الرحمن :

- قضايا الشعر في انقد العربي - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨١ .

(٥) ابن سنان الخفاجي :

- سر الفصاحة - دار الكتب - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ .

(٦) أبو سعيد السيرافي :

- شرح كتاب سيبويه - تحقيق الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب -الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٠.

(٧) أبو منصور الثعالبي :

- فقه اللغة - الدار العربية للكتاب - ليبيا / تونس - ١٩٨١ .

(٨) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه :

- العقد الفريد - الطبعة الأولى - الجزء الرابع - ١٩١٣ .

(٩) أحمد درويش :

- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - مكتبة الزهراء - عابدين - القاهرة - د . ت .

(١٠) أحمد السعدني

- نظرية الأدب - الجزء الأول مقدمة في نظرية الفن - مكتبة الطليعة بأسيوط - ١٩٧٩ .

(١١) أحمد كشك

- من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي - مطبعة المدينة بدار السلام - الطبعة الأولى - ١٩٨٣ .

(١٢) أحمد محمد الحوفي

- الحياة العربية من الشعر الجاهلي - مكتبة نهضة مصر - الجزء الأول - ١٩٤٩ .

(١٣) أحمد محمد علي

- معلقة زهير في ضوء نظرية النظم - دار الحديث بالقاهرة - د . ت .

(١٤) أرسطو

- كتاب الشعر - تحقيق د . شكري محمد عياد - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٣ .

(١٥) الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير

- تفسير القرآن العظيم - دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه د.ت .

(١٦) إميليو غرسيه غومث

- مع شعراء الأندلس والمتنبي سير ودراسات-تعريب د. الطاهر مكي -دار المعارف بمصر- الطبعة الخامسة - ١٩٩٢ .

(١٧) بدر الدين الزركشي

- البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- دار التراث - القاهرة- د . ت .

(١٨) بدوي طبانة

- النقد الأدبي عند اليونان - دار الثقافة - بيروت - ١٩٨٦ .

(١٩) جورج واطسن

- الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د. محمد مصطفى بدوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ .

(٣٠) جون كوين

– بناء لغة الشعر – ترجمة الدكتور احمد درويش – دار المعارف الطبعة الثالثة – ١٩٩٣ .

– بناء لغة الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق د. احمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠ .

(٣١) أبو الحسن حازم القرطاجني

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه – دار الكتب الشرقية – تونس – ١٩٦٦ .

– أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي

– الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف الطبعة الرابعة - د.ت .

(٣٣) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني

– العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية – بيروت - الطبعة الأولى – د. ت

(٣٤) حسين المرصفي

– الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية –حققه وقدم له د. عبد العزيز الدسوقي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –١٩٩١ .

(٣٥) رامان سلدن

– النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠ .

(٣٦) رجاء عيد

- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٩٣ .
- دراسة في لغة الشعر – منشأة المعارف بالإسكندرية – د.ت .
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور - منشأة المعارف بالإسكندرية - د . ت .
- المذهب البديعي في الشعر والنقد – مكتبة الشباب بالمنيرة – ١٩٧٨ .

(٣٧) سعد إسماعيل شلبي

– زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال–مكتبة غريب – القاهرة – د.ت.

(٢٨) سعد مصلوح

– الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية – عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الثالثة – ١٩٩٢

(٢٩) سليمان العاني

– التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ترجمة د. ياسر الملاح – النادي الأدبي الثقافي بجدة – الطبعة الأولى – ١٩٨٣ .

(٣٠) شفيع السيد

– الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي – دار الفكر العربي – القاهرة – د . ت .

(٣١) شوقي ضيف

– العصر الجاهلي – الطبعة الثامنة – دار المعارف – د . ت .

(٣٢) صابر بكر أبو السعود

– صور الإعراب ودلالاته – مكتبة الطليعة بأسيوط – الطبعة الأولى– ١٩٧٩.

(٣٣) صلاح الدين الهادي

– أمراء الشعر في العصر الجاهلي – مكتبة الشباب بالمنيرة – ١٩٧٥ .

(٣٤) صلاح فضل

– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة – ١٩٩٢.

(٣٥) الطاهر أحمد مكي

– امرؤ القيس حياته وشعره – الطبعة الخامسة – دار المعارف بمصر – ١٩٨٥ .

(٣٦) طه حسين

– حديث الأربعاء – الطبعة التاسعة – د.ت – دار المعارف بمصر .

– في الأدب الجاهلي – الطبعة الثانية عشر – دار المعارف بمصر

(٣٧) عبد السلام المسدي

– الأسلوبية والأسلوب – دار سعاد الصباح – الطبعة الرابعة – ١٩٩٣ .

(٣٨) عبد الحمن بن خلدون

– الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر المعروف بمقدمة ابن خلدون– دار إحياء التراث العربي – بيروت – د.ت .

(٣٩) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي
- الإتقان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار التراث بالقاهرة - د. ت .
- الأشباه والنظائر في النحو - تحقيق طاهر عبد الرؤوف سعد - نشر مكتبة الكليات الأزهرية - شركة الطباعة والنشر المتحدة - القاهرة .

(٤٠) الإمام عبد القاهر الجرجاني
- دلائل الإعجاز - وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا- الطبعة الخامسة- دار المنار بمصر ١٣٧٢ هـ .

(٤١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة
- الشعر والشعراء ، قدم له الشيخ حسن تميم وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان - دار إحياء العلوم - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧ .

(٤٢) أبو الفتح عثمان بن جني
- الخصائص - تحقيق محمد النجار - الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

(٤٣) عز الدين إسماعيل
- التفسير النفسي للأدب - الطبعة الرابعة - مكتبة غريب - القاهرة . د.ت .
- الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار الكتاب العربي القاهرة - ١٩٦٧ .

(٤٤) علي عبد المعطي البطل
- الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها - الطبعة الثانية - دار الأندلس .

(٤٥) علي يونس
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي-الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣

(٤٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ
- البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٤٨ .

- الحيوان - تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون - الطبعة الثانية - مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه - ١٩٦٥ م . ١٣٨٥ هـ .
- الحيوان - القاهرة - ١٣٥٧ هـ .

(٤٧) فايز الداية

- علم الدلالة العربي - النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية تأصيلية نقدية - دار الفكر - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٨٥ .

(٤٨) فرجينيا دولف

- القارئ العادي ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان-الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

(٤٩) قدامة بن جعفر

- نقد الشعر - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - الطبعة الأولى - ١٩٧٩ .

(٥٠) كارل بروكلمان

- تاريخ الأدب العربي - نقله للعربية الدكتور عبد الحليم النجار - الطبعة الخامسة - دار المعارف - د . ت .

(٥١) كريم زكي حسام الدين

- الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل - الطبعة الأولى - مكتبة الانجلو المصرية .

(٥٢) كمال أبو ديب

- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرؤيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

(٥٣) كمال محمد بشر

- علم اللغة العام " الأصوات " - الطبعة السادسة - دار المعارف بمصر- ١٩٨٠ .

(٥٤) كمال نشأت

- في نقد الشعر -رؤية نقدية -سلسلة كتابات نقدية - رقم ٧ - الهيئة المصرية العامة للتصوير الثقافة - ١٩٩١ .

(٥٥) لاسل أبو كرومبي

– قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والترجمة والنشر – الطبعة الثانية – ١٩٤٤ .

(٥٦) لويس شيخو

– شعراء النصرانية قبل الإسلام – دار الشرق – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٦٧ .

(٥٧) محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية

– الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان–دار الكتب العلمية– بيروت – الطبعة الثانية – ١٩٨٨ .

(٥٨) محمد العبد

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي – دار المعارف بالقاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٨٨ .
- اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – الطبعة الأولى – القاهرة – ١٩٩٠ .

(٥٩) محمد بن سلام الجمحي

– طبقات الشعراء – دار الكتب العلمية – الطبعة الثالثة – بيروت – ١٩٨٨ .

(٦٠) محمد حسن عبد الله

– الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – سلسلة الدراسات الأدبية – رقم ٨٣ .

(٦١) محمد حسين هيكل

– حياة محمد – دار المعارف بمصر – الطبعة الخامسة عشر – د.ت .

(٦٢) محمد زكي العشماوي

– قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب – فرع الإسكندرية –الطبعة الثانية – ١٩٧٨ .

(٦٣) محمد عبد المطلب

– البلاغة والأسلوبية–سلسلة الدراسات الأدبية–الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٨٤.

(٦٤) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي

– الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل – دار المعرفة – بيروت – لبنان – د. ت .

(٦٥) مصطفى سويف

– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – الطبعة الثانية – دار المعارف – ١٩٥٩ .

(٦٦) مصطفى عبد الغني

– عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه – الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة رقم ٣٣-١٩٩٦ .

(٦٧) مصطفى ناصف

– نظرية المعنى في النقد العربي – دار الأندلس – بيروت – د. ت .

(٦٨) نبيل راغب

– المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية – مكتبة مصر – د.ت .

(٦٩) نصرت عبد الرحمن

– الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – الطبعة الثانية – مكتبة الأقصى – عمان – ١٩٨٢ .

(٧٠) نوري حمودي

– الطبيعة في الشعر الجاهلي – الطبعة الثانية – عالم الكتب – مكتبة النهضة العربية – بيروت – ١٩٨٤ .

(٧١) والتر أونج

– الشفاهية والكتابية – ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين – سلسلة عالم المعرفة رقم ١٨٢ – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٤ .

(٧٢) وهب أحمد رومية

– شعرنا القديم والنقد الجديد – سلسلة عالم المعرفة الكويت – رقم ٢٠٧ – ١٩٩٦ .

(٧٣) يحيى بن حمزة

– الطراز – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – د.ت .

الدواوين والمجموعات الشعرية

(٧٤) ابو بكر محمد بن القاسم الانباري

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - دار المعارف بمصر -الطبعة الرابعة - ١٩٨٠.

(٧٥) ابـــو زيـــد القـــرشـــي

جمهرة أشعار العرب - المكتبة التجارية الكبرى - مصر - ١٩٣٦.

(٧٦) احمد بن الامين الشنقيطي

شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها - دار الكتاب العربي -بيروت-١٩٩٤.

(٧٧) ديوان امـــرئ القيـــس

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - الطبعة الرابعة - دار المعارف بمصر .

(٧٨) ديوان الحارث بن حلزة

تحقيق إميل بديع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩١ .

(٧٩) الـــزوزنـــي

شرح المعلقات السبع - مكتبة دار المعارف - بيروت .

(٨٠) ديوان زهير بن أبي سلمى

نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب - ١٩٤٤ - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤.

(٨١) ديوان طرفة بن العبد

قدم له وشرحه د. سعد الضناوي - دار الكتاب العربي -بيروت - ١٩٩٤.

(٨٢) عبد القادر بن عمر (البغـدادي)

خزانة الأدب -تحقيق عبد السلام هارون -دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧.

(٨٣) عبد الملك بن قريب (الاصمعي)

الأصمعيات - تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - ١٩٦٤.

(٨٤) ديوان عمرو بن كلثوم

تحقيق إميل بديع يعقوب - دار الكتاب -بيروت ١٩٩١.

(٨٥) ديوان عنترة بن شداد

تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٠

(٨٦) ديوان لبيد بن ربيعة
شرح الطوسي – قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. حنا نصر الحتي – دار الكتاب العربي – بيروت – ١٩٩٣ .
(٨٧) ديوان النابغة الذبياني
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الطبعة الثالثة – دار المعارف بمصر .

دوريات

١– مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الثالث – ١٩٨١ .
٢– مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الرابع – ١٩٨١ .
٣– مجلة فصول – المجلد الرابع عشر – العدد الثاني – ١٩٩٥ .
٤– مجلة عالم الفكر – العددان الأول والثاني – يوليو – سبتمبر / أكتوبر – ديسمبر– ١٩٩٤ .
٥– مجلة عالم الفكر – المجلد الثالث والعشرون –العددان الأول والثاني–يوليو/سبتمبر–أكتوبر/ ديسمبر – ١٩٩٤ .
٦– بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني/ تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام–دار المعارف بمصر– الطبعة الثانية – ١٩٦٨ .

المعاجم

(١) ابن منظور – لسان العرب .
(٢) أبو منصور الثعالبي – فقه اللغة .
(٣) المعجم الوجيز .

****

الفهارس

أولاً :- فهرس الموضوعات

ثانياً :- فهرس الجداول

دار طيبة

للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية